

UNIVERSITY OF ALBERTA

LA CORNICE DEL CUNTO DE LI CUNTI

BY



Aristide Melchionna

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the degree of **MASTER
OF ARTS**

IN

ITALIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1993



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-82126-4

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Aristide Melchionna

TITLE OF THESIS: La cornice del "Cunto de li cunti"

DEGREE: MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Spring 1993

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be permitted or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

Aristide Melchionna

10910-110 Street

Apt 402

Edmonton, Alberta, T5G 3E4

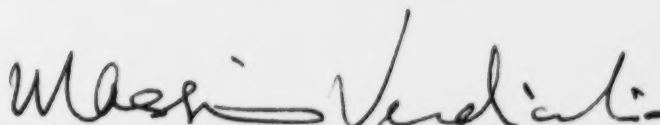
Date: April 16, 1993

UNIVERSITY OF ALBERTA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

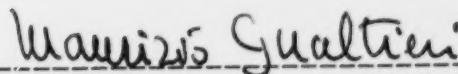
The undersigned certify they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled LA CORNICE DEL "CUNTO DE LI CUNTI" submitted by ARISTIDE MELCHIONNA in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS in ITALIAN LITERATURE.



Dr. Enrico Musacchio



Dr. Massimo Verdicchio



Dr. Maurizio Gualtieri

Date: April 8, 1993

ABSTRACT

The focus of the thesis is the "frame" of the Cunto de li cunti by Giambattista Basile. The "frame" is an ingenious narrative structure which gives the work not only an aesthetic and narrative unity but also expresses in a more direct way Basile's vision and philosophy of life. The first chapter deals with Basile's life and with his works in general. The second chapter examines the "frame" of the Cunto de li cunti, differentiating it from Boccaccio's Decameron, and the structural components and functions of the "frame". The third and last chapter analyzes the four "egloghe" which are placed at the end of each narrative. These poetic compositions reveal Basile's moral condemnation of his society. In conclusion the thesis shows how Basile in his Cunto is capable of portraying a realistic vision of his own contemporary society and how the "frame" can be said to constitute an important cultural and sociological document.

ESTRATTO

La tesi verte sulla cornice del Cunto de li Cunti di Giambattista Basile.

La cornice è una geniale struttura narrativa che dá all'opera non solo un'unità estetico-narrativa, ma esprime anche in maniera piú diretta la concezione e la filosofia di vita del Basile. Il secondo capitolo esamina la cornice del Cunto de li cunti, differenziandola da quella del Decameron ed analizza le sue componenti strutturali e le sue funzioni. Il terzo ed ultimo capitolo esamina le quattro egloghe che sono messe a chiusura delle giornate narrative. Questi componimenti poetici sono satire che rivelano una condanna in termini morali e sarcastici della società contemporanea da parte dell'autore. In conclusione la tesi dimostra come il Basile, tramite la sua opera, riesce a dare una visione realistica della società contemporanea e come la cornice può essere considerata un importante documento culturale e sociologico.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUZIONE	1
CHAPTER 1	
GIAMBATTISTA BASILE: L'UOMO E L'OPERA	4
CHAPTER 2	
ASPETTI E FUNZIONI DELLA CORNICE DEL <u>CUNTO</u>	29
CHAPTER 3	
LE EGLOGHE	62
CONCLUSIONE	90
BIBLIOGRAFIA	93

INTRODUZIONE

Giambattista Basile, sebbene poco conosciuto, è uno degli scrittori più rappresentativi del Barocco italiano ed europeo. Scrisse in lingua italiana e in dialetto napoletano. La sua vera grandezza consiste nella produzione letteraria in dialetto alla quale appartengono Le muse napolitane e soprattutto Lo Cunto de li cunti, unanimemente riconosciuto come il suo capolavoro. Lo Cunto è una raccolta di fiabe popolari saldamente unite dalla cornice: una ingegnosa struttura che costituisce il pretesto per la narrazione costruito, come scrive Asor Rosa, "sul piacere della comunicazione interpersonale e del racconto". (Trenti:201)

La tesi è centrata sullo studio della cornice, analizzando gli aspetti e le funzioni che la caratterizzano. Il modello di cornice a cui si ispira il Basile è quello del Decameron. Egli, a differenza degli altri scrittori di novelle che prima di lui si ispirarono al modello boccaccesco, non ne fa una semplice imitazione, ma adatta sapientemente tale modello alla propria indole artistica ed alla nuova sensibilità barocca. Molti sono i punti di contatto fra le due cornici, ma altrettanto numerosi sono quelli che le distanziano. Tra i primi vanno annoverati quelli relativi alla funzione ed alla necessità della cornice, mentre tra i secondi, quelli relativi alla diversa concezione ideologica con la quale furono concepite. In entrambe le opere la cornice risponde ad una necessità estetico-narrativa, ma serve anche

a contenere la parte piú propriamente morale e riflessiva dell'opera. Da qui scaturisce il tono piú severo della cornice del Cunto rispetto a quello piú allegro e gaio delle favole che essa racchiude. Nella costruzione della cornice del Cunto, il modello decameroniano è evidente da alcune similitudini, quali: la divisione in giornate, il gruppo di narratrici, i giochi e passatempi vari che servono a riempire gli intervalli tra le varie giornate, e poi, a chiusura delle medesime si ha una "canzone" per quanto riguarda il Decameron ed un'egloga per il Cunto.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di dare il giusto valore alla cornice del Cunto considerata da molti critici come una pallida imitazione di quella del Decameron. In realtà essa ha uno sviluppo autonomo ed indipendente del modello decameroniano, benché, come si è già detto, siano numerosi i punti di contatto. La cornice è l'elemento che permette al Basile di muoversi spesso e con disinvoltura dal mondo fiabesco a quello realistico, dal mondo costruito sulla meraviglia e lo stupore a quello quotidiano animato da una realtà crudele. La cornice è l'elemento chiave che permette di comprendere meglio l'arte del Basile e di gustarne la grandezza. E attraverso il contenuto morale ampiamente espresso nella cornice che si rivela in maniera evidente il significato vero delle singole fiabe. Perciò uno studio analitico della cornice si rende indispensabile per la comprensione dell'opera.

Il primo capitolo della tesi tratta della vita e dell'opera in generale del Basile e serve da introduzione ai capitoli successivi. Nel secondo si parla della cornice del Cunto in rapporto a quella del Decameron. Si mettono in evidenza le similitudini e i contrasti fra le due; vengono analizzate le funzioni della cornice ed inoltre viene sottolineato il modo in cui il Basile, servendosi di particolari mezzi espressivi, quali proverbi, detti, sinonimi ed altri, riesce ad imprimere alla cornice un forte tono moralistico. Il terzo capitolo è un'analisi ravvicinata delle egloghe che formano quattro stupende satire in cui l'autore esprime la sua condanna della società contemporanea. Le egloghe sono importantissime perché rivelano il lato pessimistico e cupo dell'autore in netto contrasto con quello allegro ed ottimistico che traspare dalle favole. Le egloghe danno un'immagine completa del Basile ed aiutano a comprendere meglio il suo pensiero. La cornice e le egloghe costituiscono la struttura portante sulla quale si regge l'intera opera. Esse hanno un ruolo insostituibile, per cui limitarsi ad una loro conoscenza superficiale porta sicuramente ad una comprensione parziale o erronea dello spirito che anima l'intera opera.

GIAMBATTISTA BASILE: L'UOMO E L'OPERA

La vita di Giambattista Basile non si discosta molto da quella di altri poeti e scrittori che nel Seicento dimorarono nelle varie corti italiane ed europee mettendo il proprio ingegno e la propria arte al servizio dei "potenti", creando così gran parte di quella letteratura a sfondo puramente encomiastico che tanto doveva deliziare l'animo e lo spirito dei loro signori e protettori. Benedetto Croce, nel suo bellissimo saggio sul Basile, così scrive:

Giambattista Basile fu un letterato e verseggiatore, di quelli che formavano a Napoli, nel primo quarto del Seicento, ricco corteo a Giambattista Marino, luccicanti di concetti, musicali di forme, come il maestro. Visse al modo solito allora dei letterati, nei servigi delle corti, adempiendo svariati incarichi militari e amministrativi, e altresì poetici; onde molta parte della sua opera in lingua italiana è meramente encomiastica e d'occasione".

(Croce 1962: 3)

Ma, fortunatamente, il Basile ci ha lasciato anche una vasta produzione letteraria in dialetto napoletano, di tono ben diverso da quella in lingua italiana e nella quale consiste la sua vera grandezza.

Scarse ed inesatte sono le notizie intorno all'infanzia del Basile, a partire dalla stessa data e luogo di nascita che il Croce fissa vagamente intorno (al 1575 a Napoli forse nel villaggio di Posillipo), mentre altri collocano l'evento nella città di Giugliano in date diverse.¹

Chi fosse il padre, non è dato sapere; della madre conosciamo soltanto il nome: Cornelia Daniele. Di sicuro aveva tre sorelle: Adriana, Vittoria e Margherita. Per quanto riguarda i fratelli siamo anche qui nel campo delle incertezze; due, forse tre.²

Un' altra notizia sicura e di fondamentale importanza, per quel che sarà la produzione letteraria dialettale del Basile, è la profonda e sincera amicizia che lo legò fin dalla prima infanzia con Giulio Cesare Cortese, da tutti riconosciuto come il padre della letteratura napoletana.³ Prova di questa grande amicizia sono i versi che il Cortese dedica al Basile:

Dire non saperria quanto sentiette
piacere, audenno nommenare a chillo,
che la fortuna amico me facette
da che ieva a la scola, peccerillo! ⁴

Da giovane lascia Napoli per motivi economici, ma anche e soprattutto, per un forte desiderio di cercare altrove un certo riconoscimento poetico, praticamente impossibile a Napoli dove splendeva l'astro del Marino.

Il distacco dalla città natale dovette essere veramente doloroso per il Basile. Un'eco di sì questa esperienza personale sono le parole accorate che dirá Cienzo, uno dei personaggi delle sue fiabe, costretto anche lui a lasciare la propria patria:

Tienete, ca te lasso, bello Napole mio! Chi sa se v'aggio da vedere chiú, mautune de zuccaro e mura de pasta reale? dove le prete so' de manna 'n cuorpo, li trave de cannamele, le porte e finestre de pizze sfogliate!... a dio shiore de le citate, sfuorgio de la Talia, cuccopinto de l'Auropa, schiecco de lo munno, a dio, Napoli no plus, dove ha puosto li termene la vertute e li confine la grazia! (143-144)

(Tienti che ti lascio, bella Napoli mia! chissá se potrú piú vedervi, mattoni di zucchero e mura di pasta reale? dove le petre sono fatte di manna, le travi di zucchero di canna, le porte e le finestre di sfoliatelle! ... addio fiore delle città, lusso d'Italia, ovetto dipinto d'Europa, specchio del mondo, addio Napoli non plus ultra, dove la virtù ha posto i palettie la grazia ha senato i confini).⁵

La scelta di abbandonare Napoli, per quanto dolorosa, risultó estremamente fruttuosa per il Nostro; fu l'inizio di una carriera ricca di riconoscimenti e di grandi soddisfazioni, anche se non si sparse mai il desiderio di ritornare al "patrio lido". come il Basile scriverá in un suo poema fiabesco intitolato le Avventurose disavventure:

Chi ha provato gli affanni
 Di lungo navigar, di lunghi errori,
 Più si può dir felice
 Quand'ei può riposar nel patrio lido.
 (Croce 1962: 9)

Abbandonata Napoli, il Basile giró gran parte dell'Italia finché si decise, tra il 1603-1604, ad arruolarsi nelle milizie veneziane, e seguí l'esercito a Candia, (l'attuale Creta) allora minacciata dai turchi.

A Candia, il Basile ebbe la fortuna di conoscere Andrea Cornaro, letterato, poeta e mecenate, autore di una Historia candiana e fu il fondatore dell'Accademia degli Stravaganti della quale il Basile divenne membro col nome di "Pigro", titolo al quale restó legato per tutta la vita.

Fece conoscere i suoi primi componimenti nell'ambito dell'accademia ottenendo il riconoscimento unanime. A Candia scrisse alcuni versi tra i quali un madrigale in cui esorta una giovane ebrea a diventare cattolica, un altro per riappacificare gli attriti creatisi in seguito alla lotta tra il papa e i veneziani, e dedicó pure un'ode a Giovanni Bembo comandante della flotta su una delle cui navi aveva servito nell'estate del 1607. Dopo questa esperienza militare, ritornó a Napoli. Nel frattempo, la sorella

Adriana era diventata una famosissima cantante le cui strabilianti qualità canore furono elogiate anche dal Marino:

Tal forse intenerir col dolce canto
 suol la bella Adriana i duri affetti
 e con la voce e con la vista intanto
 gir per due strade a saettare i petti.

(Adone VII, 88)

Grazie alle sue doti artistiche, Adriana si era creata una folta schiera di ammiratori ed amici influenti ai quali fu introdotto il Basile, e che sicuramente gli facilitarono la carriera letteraria e la via per una rapida ascesa sociale. A Napoli incominciò, incoraggiato dai primi apprezzamenti ricevuti a Candia, a dedicarsi con maggiore entusiasmo all'attività letteraria, e nel 1608 pubblicò un poemetto in tre canti: Il pianto della Vergine (imitazione delle Lagime di San Pietro del Tansillo).⁶

Basile compose alcune poesie encomiastiche e cortigiane in occasione delle nozze di Cosimo dei Medici e per il primo parto della principessa di Cariati. Seguì nel 1609 un volumetto di Madriali et Ode, dove, peraltro, non mancavano gli elogi sulle qualità canore della sorella Adraiana alla quale dedicò l'intera raccolta.

Intanto la fama di Adriana varcava i confini della patria annoverando fra i tanti ammiratori il duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, grande appassionato di musica, che non esitò ad invitarla

presso la propria corte, e dopo tante insistenze Adriana accettò l'invito e nel maggio del 1610 partì per Mantova accompagnata dal marito, Muzio Barone, e da un folto seguito di parenti.

Il Basile rimase alla corte di Luigi Carafa, principe di Stigliano, che gli era stato presentato dalla sorella ed a lui dedicava nel 1610 Le avventurose disavventure, favola marittima, in cui si ha una trasposizione dei vecchi canoni tipici della favola bucolica in motivi ed ambienti marinari, secondo un modello entrato nella tradizione particolarmente a Napoli. Questo componimento gli valse una certa reputazione fra i letterati napoletani che lo annoverarono fra i fondatori dell'Accademia degli Oziosi istituita nel 1611 da Giambattista Manso, marchese di Vella, alla quale partecipavano letterati italiani e spagnoli tra cui il Quevedo. Nel 1612 pubblicava sei brevi Egloghe amorose e lugubri e un dramma per musica in cinque atti, La Venere addolorata. Negli ultimi mesi del 1612 il Basile si trasferì a Mantova, dove la sorella accresceva la propria popolarità ricevendo laute ricompense in doni e in denaro, fino ad ottenere il possesso del feudo di Piancerreto nel Monferrato. Ma i riconoscimenti non tardarono ad arrivare anche per Giambattista. Infatti, dopo pochi mesi di permanenza a Mantova, il duca Ferdinando lo insignì della nomina di "Eques auratus" e conte dell'impero.

Di ciò godette immensamente il Cortese, il quale dedicò al Basile versi bellissimi nel suo poema napoletano Viaggio di

Parnaso in cui l'elogio esagerato, ma spontaneo, mostra la sua sincera compartecipazione alla fortuna dell'amico. Stimolato da tanta simpatia il Basile ripubblicó a Mantova, nel 1613, tutte le sue opere poetiche apparse fino allora, aggiungendo ai Madriali et ode una seconda parte, dedicata al Gonzaga.

Onore e gloria non riuscirono, però, a tenerlo a lungo lontano dalla sua Napoli, dove ritornó dopo pochi mesi. Secondo il Croce ed altri critici, le ragioni di questo repentino rientro sarebbero legate a motivi di salute. E anche vero però, che per un napoletano legatissimo alla propria terra d'origine, quale era il Basile, il soggiorno fuori dalle patrie mura doveva essergli a dir poco insopportabile, e gli ritornarono alla mente (se mai li avesse cancellati) quei versi, già citati, che aveva composto dopo l'esperienza candiana.⁷ Dopo il ritorno da Mantova non varcherà piú i confini del regno, anche se, come vedremo, lascerà Napoli per assolvere ai tanti uffici amministrativi che gli furono affidati in alcuni comuni del regno.

Nel 1615 dimoró in veste di governatore a Montemarano in provincia di Avellino; nel 1617 dimoró a Zungoli, al seguito del marchese di Trevico, Cecco di Loffredo. Questa esperienza lo portó ad avere un contatto diretto con la vita sociale ed economica delle popolazioni del regno, rendendosi conto delle ingiustizie ed angherie che esse dovevano sopportare a causa di quei prepotenti e rapaci signorotti locali. Il Basile non abusó mai della propria

carica, anzi la usó esclusivamente a fin di bene, cercando di riparare, laddove era possibile, ai torti subiti dai poveri sudditi. Di questa sua onestá fa chiara menzione nell'egloga La volpara, dove è detto che ogni volta tornava dal governatorato "nietto de vorza comme è nietto de coscienza" (netto di borsa come è netto di coscienza). (228-229) Il soggiorno in questi ameni luoghi del regno consolidó il suo senso morale la cui eco si fará sentire considerevolmente in tutto il Cunto de li cunti.

In questo periodo s'impegnó nell'impresa editoriale e filologica, attese alle edizioni delle Rime del Bembo e di Giovanni della Casa corredate da un volume di minuziose Osservazioni. Curó, inoltre, la prima stampa delle Rime di Galeazzo di Tarsia, uscite nel 1617, a breve distanza dalla terza edizione dei Madriali et ode entrambe dedicate a Loffredo di Cecco. Nel 1618 è ospite alla corte di Marino Caracciolo, che lo nominó nel 1619, governatore di Avellino. Al principe dedicó l'idillio L'Aretusa. L'anno seguente, tornato a Napoli, dedicó a Domizio Caracciolo, marchese di Bella, Il guerriero amante, una struggente storia di un amore contrastato per ragioni di stato e che termina con la morte dei due protagonisti. Fu membro dell'Accademia degli Incauti fondata a Napoli nel 1621. L'anno seguente fu governatore delle terre di Lagolibero in Basilicata dove compose le Imagini delle piú belle donne napolitane ritratte dai lor propri nomi in tanti anagrammi, un volumetto di poco valore letterario in cui il Basile fa

sfoggio della sua abilità nel creare un madrigale partendo da una frase anagrammatica, secondo l'uso molto diffuso all'epoca e che a nulla serviva se non ad allietare le serate trascorse in compagnia dei mediocri soci dell'accademia.

Nel 1625 la sorella Adriana ritornó a Napoli e la situazione del Basile miglioró ulteriormente. Fu chiamato presso la corte di Antonio Alvarez di Toledo, duca d'Alba, viceré di Napoli, che gli affidó il governo della città di Aversa. A lui dedicó una raccolta di cinquanta delle sue Ode amorose ed eroiche (Napoli 1627) in gran parte già apparse in stampe precedenti.

Ormai, tale e tanta era la fama del Basile, che non c'era evento pubblico o privato di una certa importanza per il quale non gli si chiedesse di comporre versi. Fra questi eventi va annoverato il ritorno a Napoli di Giambattista Marino accolto con grande giubilo da parte di tutti, al quale il Basile dedicó un'ode.

Compose poesie in occasione delle festività di San Giovanni, tra le quali alcune in spagnolo. Nel 1630, per la venuta di Maria d'Austria, sorella del re Filippo IV, che andava sposa all'arciduca Ferdinando, fu rappresentata una mascherata: Monte Parnaso con parole di Basile e musica di Giacinto Lambardi, la quale è da considerare, secondo il Croce, uno dei primi saggi di drammi musicali rappresentati a Napoli. (Croce 1962: 22)

Dopo il duca d'Alba, suo nuovo protettore fu Galeazzo Pinelli, duca di Acerenza, letterato ed accademico degli Oziosi, presso la

cui corte termina quel lungo peregrinare che fece del Basile un grande conoscitore della vita cortigiana.

Benché avesse avuto riconoscimenti ed onori presso le corti in cui dimoró, il Basile non si sottrasse, tuttavia, dal denunciare la meschinitá e l'insidia che in esse regnavano, nonché, la fugacitá e l'instabilitá della considerazione in cui erano tenute dai cortigiani, quelle persone che come lui godevano della protezione di questo o quel padrone:

Mo se vede tenuto
 'm parma de mano, e mo puosto 'n zefunno,
 mo caro a lo patrone e mo 'n zavuorrio,
 mo pezzente mo ricco,
 mo grasso e luongo, mo arronchiato e sicco.

(La coppella 328-332)

(Ora si vede tenuto/sul palmo della mano e ora gettato in fondo,/ ora caro al padrone e ora nauseabondo,/ ora povero ora ricco, /ora grasso e alto, ora piccolo e magro).

Al duca di Acerenza il Basile dedicó una ottava del Teagene: poema eroico tratto dalla Storia Etiopica d. Eliodoro. Nel 1631, il duca lo nomina governatore di Giugliano, presso Napoli, dove scrisse i suoi ultimi versi ispirati dalla tremenda eruzione del Vesuvio alla quale seguí un'epidemia che investí Napoli e la provincia, e dalla quale lui stesso fu contagiato. Morí il 23 febbraio 1632. Nel 1637, la sorella Adriana pubblicó a Roma il Teagene.

dedicandolo al cardinale Antonio Barberini, secondo le intenzioni dell'autore.

Come si è già accennato, il Basile alternó alla produzione letteraria in lingua italiana quella in dialetto napoletano; e se la prima fu di tono prettamente encomiastico e cortigiano, la seconda fu caratterizzata da una forte vena moralistica e sarcastica.

Nella vita del Basile ci furono due persone che, indubbiamente, ebbero grande influenza sulla sua carriera e produzione letteraria: la sorella Adriana e l'amico Giulio Cesare Cortese. Egli visse sulla scia luminosa della sorella che lo volle con sé presso le corti dove era chiamata ad esibire le sue strabilianti qualità canore. Di riflesso a questa esperienza, si ebbe quella produzione letteraria in italiano che solo a tratti esce, secondo i critici, dai confini della mediocritá, e che comunque non toccó mai le alte sfere dell'arte vera e propria.

Per quanto riguarda G.C. Cortese, si è già detto della grande amicizia che legó i due sin dall'infanzia, ma ciò che conta di piú per i nostri fini è che egli fu l'ispiratore della produzione letteraria in dialetto napoletano del Basile. Il Cortese fu il pioniere della letteratura napoletana che proprio nei primi decenni del Seicento cominciava a muovere i primi passi, anche se esistevano esempi in tal senso che facevano, però, uso del dialetto parlato dalla gente colta. Il Cortese introdusse la purezza, la freschezza e la spontaneitá del dialetto parlato dal popolo. La morte del Cortese

stimolò il Basile nel ritrovare quella definitiva vena dialettale la cui origine risale al 1615 quando scrisse, sotto lo pseudonimo anagrammatico di Gian Alesio Abbatutis, gli argomenti in ottave all'edizione della Vaiasseide, e sempre per lo stesso poema scrisse una bellissima lettera in prosa A lo re de li vienti ed alcune lettere in prosa ed in versi.

Il motivo di questo infervoramento per il dialetto napoletano fu dovuto all'impegno del Basile di colmare il vuoto lasciato dalla scomparsa del Cortese, come egli stesso dice nell'avvertenza alle Muse Napolitane:

Si l'Aurora che semmenai tante schiure de
conciette napolitane è iuta a spaluorcio e s'ha
pigliato le zaravattole, non avite ragione de
trivoliare e farene lo sciabacco, cortise Leieture,
mentre lo Sole, che de benepraceto suio ha
voluto stare per fi' a mo 'ncaforchiato dinto a le
nuvole de lo rispetto pe compassione de li
lamiente vuostre e pe levareve lo nsavuorrio che
v'hanno causato certe freddure napolitane sciute
dapó la morte de lo Cortese a la stampa, se
contenta che da oie 'nnante esca qualche
lampetiello de la luce soia a scompettare la
perdeta fatta. (Basile: 446)

(Se l'Aurora che ha seminato tanti fiori di concetto napoletani è andata in malore e s'è presa le carabattole, non abbiate motivo di disperarvene amaramente gentili lettori, poiché il Sole, che di sua volontà ha voluto rimanere finora rintanato nelle nuvole del rispetto per compassione dei vostri lamenti e per liberarvi dalla nausea che vi hanno procurato alcune freddure napoletane stampate dopo la morte del Cortese, si contenta che da oggi in poi esca qualche piccolo lampo della sua luce a compensare la perdita subita).⁸

Per dare una certa continuità all'opera intrapresa dal Cortese, il Basile scrisse la sua prima opera in dialetto: Le muse napolitane la cui prima edizione risale al 1635 cioè tre anni dopo la sua morte. Esse formano una cornice di nove egloghe ciascuna dedicata ad una delle nove muse e con un sottotitolo che allude al contenuto o ai personaggi: 1. Clio overo li smargiasse, satira su una lite nata, per motivi di gioco, fra due gradassi; 2. Euterpe overo la cortisciana, satira sui costumi delle cortigiane napoletane; 3. Talia overo lo Cerriglio, descrizione ed elogi di una famosissima taverna, ritrovo di tipi poco raccomandabili; 4. Melpomene overo le fonnachere, lite fra due popolane pettegole, con scambi di epiteti coloriti e sonori; 5. Tersicore overo la zita, descrizione di un matrimonio dei bassi ceti; 6. Erato overo lo giovane 'nzoratureo, disquisizione sul matrimonio; 7. Polinnia overo lo viecchio, nammorato, vengono messe in ridicolo le pretese di un

vecchio che intende ammogliarsi con una giovine fanciulla; 8. Urania ovvero lo sfuorgio, considerazioni biasimevoli sul lusso e lo sfarzo; 9. Calliope ovvero la museca, rimpianto amaro per la dolcezza e la semplicità della musica di un tempo. In queste egloghe l'autore offre degli interessantissimi spaccati sulla vita della Napoli dell'epoca, la cui ribalta è popolata da personaggi argutamente colti nell'immediatezza del loro linguaggio e delle loro azioni quotidiane.

Capolavoro del Basile è Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille, apparso postumo. Nel 1634 fu pubblicata la prima giornata del Cunto ad opera di un libraio napoletano di nome Salvatore Scarano che la dedicò a Galeazzo Pinelli, duca di Acerenza. Nello stesso anno furono pubblicate anche la giornata seconda, dedicata anch'essa al Pinelli, e la terza senza dedica; tra il 1634-35, la quarta, dedicata non più dallo Scarano, ma da un certo Giovanni Antonio Farina al barone di Castelnuovo, Giuseppe de Rossi e Bavoso; nel 1636 uscì la quinta ed ultima giornata, dedicata dallo stesso Farina a don Felice de Gennaro, teologo e consigliere del Sant'Ufficio.

Il Cunto de li cunti è una raccolta di fiabe in cui si racconta che un re di Vallepelosa ha una figlia di nome Zoza, che posseduta da una malinconia cronica, non ride mai. Il re, per liberarla da questo strano malessere, dopo aver escogitato tanti espedienti, ha l'idea di far costruire, davanti al palazzo, una fontana che versa

olio, con la speranza che la gente passando nei paraggi, per non ungersi, si comporti nei modi più strani, e da ciò possa scaturire qualche episodio ridicolo che spinga Zoza al riso, guarendola così dal male che l'affligge. Un giorno capita alla fontana una vecchia che con una spugna comincia a riempire di olio una brocca e la riempie quasi fino all'orlo, quando un monello, paggio di corte, tira un sasso verso la brocca, con una precisione tale che, colpendola la manda in frantumi. Ciò suscita nella vecchia una rabbia tale che sfoga in una serie di coloriti impropri contro il ragazzo, il quale ha la faccia tosta di risponderle per le rime, al che la vecchia si imbestialisce e con un gesto sconcio si solleva la gonna, mostrando la scena "boschereccia". A tale gesto, Zoza, che è rimasta alla finestra a guardare, scoppia in una grande risata. La vecchia, infuriata, non tollerando la risata, si volge verso la principessa e le scaglia una "sentenza" secondo la quale non troverà marito se non si sposa col principe di Camporotondo. La principessa, incuriosita, chiama la vecchia al palazzo e si fa spiegare il senso di tale sentenza. Apprende così, che Taddeo, principe di Camporotondo, è morto per volere di una fata, ma che può tornare in vita e sposare la donna che riuscirà, in tre giorni, a riempire di lacrime un'ampolla che si trova sulla tomba del principe: impresa pressoché impossibile. Zoza, stimolata da quanto ha appreso, si mette subito in viaggio verso Camporotondo dove vi giunge dopo sette anni, e trovata la tomba del principe comincia a colmare

l'ampolla col proprio pianto, e dopo due giorni, quando ormai l'ampolla è quasi ricolma, Zoza, sopraffatta dalla stanchezza si addormenta. Nel frattempo, una schiava, che ha spiato la scena, si impossessa dell'ampolla e riesce a colmarla di quel poco che manca ed il principe svegliatosi dall'incantesimo se la prende come moglie. La povera Zoza, disperata per quanto accaduto, riesce, con l'aiuto di tre oggetti magici che ha avuto in dono da tre fate, a far nascere nella regina schiava un forte desiderio di ascoltare favole. La schiava, incinta, minaccia il principe di abortire se il suo desiderio non sarà appagato, perciò il principe fa chiamare a corte dieci popolane considerate le migliori narratrici di favole del regno e che rispondono ai nomi argutamente espressivi di Zeza sciancata, Cecca storta, Meneca gozzosa, Tolla nasuta, Popa gobba, Antonella bavosa, Ciulla musuta, Paola scarpellata, Ciommetella tignosa, Iacova squarquoia. I racconti vanno avanti per cinque giorni (ecco l'origine dell'altro titolo dato all'opera, Pentamerone, modellato sul Decameron del Boccaccio, (di cui si parlerà nel capitolo successivo) nel corso dei quali le dieci donne raccontano una fiaba ciascuna, per un totale di cinquanta. Nell'ultima giornata, a causa dell'assenza di Iacova squarquoia, viene chiamata Zoza, la quale racconta, invece di una fiaba, la propria storia. Così gli inganni della schiava vengono svelati e puniti con la morte della medesima, mentre Zoza diventa, tra la gioia di tutti, sposa di Taddeo.

La maggior parte delle fiabe che formano Il Cunto, ha origine popolare. Molti di questi racconti il Basile li attinse dalla viva voce del popolo, mentre altri trovano la propria origine in raccolte di autori che avevano, prima di lui, trattato argomenti fiabeschi; come nelle Piacevoli notti dello Straparola, nel Pecorone del misterioso Ser Giovanni, nelle Novelle del Sercambi, nel Mambriano del Cieco da Ferrara. (Croce 1962: 53-54).

Alcune di queste favole sono universalmente note, anche perché riprendono temi fantastici, vivi presso popoli ed età molto lontani fra di loro, e che forniranno lo spunto a successive e famose elaborazioni. Ad esmpio, La gatta Cennerentola (I,6) in cui ritroviamo il mito della povera fanciulla che vessata dal destino e dall'odio umano, trova ricompensa nelle gioie dell'amore e del regno. Il Perrault ne darà una bellissima versione nella Cendrillon dei suoi Contes. In Sole, Luna e Talia (V,5) riaffiora la leggenda de La belle au bois dormant. In Gagliuso (II,4) si parla di un gatto straordinariamente intelligente che farà la fortuna del suo padrone ricevendo in cambio solo ingratitudine. Questa fiaba offrirà lo spunto a Le chat botté di Perrault, e più tardi al Gatto dagli stivali di Tieck. La fiaba Le tre cetre (V,9) offrirà lo spunto alla famosissima favola drammatica di C. Gozzi: L'amore delle tre melarance. Peruonto sarà rielaborata dal Wieland in Pervonte.

Il mondo che il Basile ci descrive nel Cunto è un mondo popolato da persone appartenenti ai diversi ceti sociali, vi

appaiono re e regine, mercanti, artigiani, contadini, pastori, ma anche maghi e maghe, orchi e orche con i loro piccoli, animali che sono persone, persone che diventano animali; oggetti magici, persecutori puniti per la loro malvagità, umili innocenti che trionfano dopo dure e travagliate prove a cui sono sottoposti. E questo un mondo dinamico i cui personaggi sono spesso presi da un vortice incalzante che li trascina verso situazioni spesso imprevedibili, nate da ragioni che vanno aldilà della comprensione umana.

Gli avvenimenti hanno il più delle volte dell'assurdo, dell'inverosimile, il cui scopo è di stupire il lettore (d'altronde siamo in pieno barocco, e la meraviglia costituisce una delle tematiche costanti della letteratura di tale periodo). Come non si può rimanere stupiti quando si legge una fiaba come La cerva fatata (I,7) in cui è necessario che la moglie del re mangi, per diventare incinta, il cuore di un drago marino che non appena messo nella pentola per essere cucinato da una vergine, fa succedere l'impossibile:

non sulo sta bella coca diventaie prena, che tutte
li mobele de la casa 'ntorzaro, e 'n capo de poche
iuorne figliattero, tanto che la travacca fece no
letteciuolo, lo forziere fece no scrignitiello, le
seggie facettero seggiolelle, la tavola, no tavolino, e

lo cantaro fece no cantariello mpentato accossí
bello, che'era no sapore. (184)

(non solo questa bella cuoca rimase gravida ma s'ingravidarono anche tutti i mobili della casa e dopo pochi giorni figliarono, tanto che il letto fece un letticciolo, il forziere uno scrignetto, le sedie fecero sedioline, la tavola un tavolino e il vaso da notte fece un vasetto da notte cosí bello che l'avresti mangiato).

Da questa descrizione, in cui l'assurdo è portato all'estremo, ci si rende chiaramente conto che tutto è possibile nel mondo del Cunto, non c'è limite a nulla. Non esiste una legge che regoli il normale corso delle cose, perciò tutto è una continua sorpresa. Gli stessi personaggi che vi appaiono sono quasi sempre animati dal capriccio e dalla pazzia, dall'assurdo e dall'imprevisto. La ragione e il controllo di sé sono spesso estranei al loro agire.

Questo mondo che il Basile ci offre, benché derivi direttamente dalla tradizione popolare, è, indubbiamente plasmato secondo il gusto del letterato del Seicento, come osservó giustamente l'Imbriani il quale scrisse che: "C'è la voce del popolo nel suo libro, e c'è il letterato seicentista con tutti i suoi pregi ed i suoi difetti." (Croce 1962: 67) "Il letterato seicentista" lo si vede chiaramente dall'uso abbondante, anche se non eccessivo di metafore, se paragonato al Marino dell'Adone: si pensi alle innumerevoli metafore usate per descrivere l'alba o il tramonto. Questo gusto si manifesta anche nell'uso di una prosa ricca di

iperboli: si veda ad esempio la descrizione nella fiaba La mortella (I,2) dello stupore provato dal figlio del re nello scoprire le bellezze della propria amata viene così descritto:

vedde lo shiore de le belle, lo spanto de le
femmene, lo schiecco, lo coccopinto de Venere,
l'isce bello d'Ammore, vedde na pipatella, na
penta palomma, na fata Morgana, no confalone,
na puca d'oro: vedde no cacciadore, n'uocchie de
falcone, na luna 'n quintadecema, no musso de
piccionciello, no muorzo de re, no gioiello,
vedde finalmente spettacolo da strasecolare.

(56)

(vide il fiore delle belle, la meraviglia delle femmine, lo specchio, l'ovetto dipinto di Venere, il cosino bello di Amore, vide una pupattola, una colomba splendente, una fata Morgana, un gonfalone, una spiga d'oro; vide un rubacuori, un occhio di falcone, una luna piena, un musetto di piccioncino, un boccone da re, un gioiello, vide finalmente uno spettacolo da restare sbalorditi).

Nonostante l'uso abbondante di metafore, iperboli, sinonimi, detti e proverbi; il Basile riesce a conservare la freschezza e la vivacità tipiche delle fiabe popolari, creando lodevolmente un'atmosfera d'incanto e di gaiezza da farne come scrisse il Croce: "il più antico, il più ricco e il più artistico fra tutti i libri di fiabe popolari." (Croce 1926: 56)

Il Cunto ebbe immediato successo fra i contemporanei, e nella seconda metà del Seicento suscitò l'ammirazione di Salvator Rosa che prese spunto per le sue Satire, del Lippi che nel Malmantile riacquistato mise in versi intere fiabe, del Sarnelli che cercò di farne una imitazione nella sua Posilecheata. (Croce 1962: 73) Nel Seicento seguirono altre sei ristampe a quella originale di cui si è già discusso. Altre ristampe si ebbero nel Settecento alle quali si aggiunse una traduzione in dialetto bolognese ad opera delle sorelle Maddalena e Teresa Manfredi e delle loro amiche le sorelle Teresa e Angiola Zanzotti che la intitolarono: La chiaqlira dla banzola o per dir mii fol divers tradott dal parlar napulitan in leingua bulgneisa. (Croce 1962: 78) Nel 1754 ci fu una pessima traduzione, anonima, in italiano con l'omissione delle egloghe e di intere novelle.⁹

Nell'Ottocento con l'infervorarsi del gusto romantico per gli studi di folclore e di tradizioni popolari, il libro ebbe una risonanza europea, grazie ai fratelli Grimm che nell'appendice critica alla raccolta dei Kinder und Hausmarchen, ne parlarono in termini entusiasti. Sull'onda di questo entusiasmo suscitato dai Grimm, il libro fu tradotto in altre lingue. Nel 1846 Felice Liebrecht pubblicava una traduzione completa in tedesco. Seguì nel 1848 una traduzione in inglese di J.E. Taylor, limitata a sole trenta fiabe ed alla quale seguì nel 1893, dopo varie ristampe della medesima, una integrale ad opera di Richard Burton. Contemporaneamente, e

per quasi tutto l'Ottocento, in Italia il Cunto veniva completamente ignorato, o costituiva oggetto d'interesse per una ristrettissima cerchia di studiosi. I motivi di questo oblio vanno ricercati soprattutto nell'uso del dialetto che, ovviamente, non poteva essere inteso in tutta l'Italia, ma anche a Napoli il libro subiva la stessa sorte, dovuta, ad una sostanziale evoluzione subita dal dialetto napoletano che si era allontanato di molto da quello usato dal Basile più di due secoli prima. Di conseguenza, si richiedeva da parte del lettore uno sforzo maggiore per la comprensione del testo, sforzo al quale solo pochi si sottomettevano.

Nel 1891 il Cunto attirò l'attenzione del Croce che ne fece una ristampa limitata ad un solo volume contenente le prime due giornate. Il Croce non portò mai a termine questo suo lavoro editoriale, ma, convinto che spogliando il Cunto della veste dialettale datagli dall'autore potesse diffonderlo su larga scala, preferì tradurlo in italiano. Questa traduzione fu edita per la prima volta nel 1925 col titolo: Il Pentamerone, ossia la fiaba delle fiabe e ristampata nel 1939 nella collezione degli "Scrittori d'Italia".

Anche se opinabile, la versione del Croce ha il merito di aver ridestato, da un lungo oblio, l'attenzione di critici e studiosi per un'opera che meriterebbe, senz'altro, maggiore considerazione.

Note

1. Per E. Coppola la data di nascita del Basile è : Giugliano 1566 ; per G. Fulco : ivi 1570/72.

2. Dei fratelli Lelio e Francesco, abbondano notizie nei documenti pubblicati dall'Ademollo. Nel Teatro delle glorie (raccolta di versi che una folta schiera di poeti ed ammiratori dedicarono ad Adriana, sorella del Basile e famosissima cantante.) si ha notizia di un altro fratello: Giuseppe.

3. Giulio Cesare Cortese nato a Napoli nel 1575. le sue opere principali sono: la Vaiasseide (1615); Micco Passaro (1621); Viaggio di Parnaso, sette canti in ottave (1621); Lo Cerriglio incantato, poema fiabesco in sette canti in ottave (1628). Nelle sue opere dá un interessante spaccato della vita popolare della Napoli dell'epoca.

4. Viaggio di Parnaso, IV, 38-9. Citazione e nota da Croce 1962; 14.

5. Le citazioni del Cunto, sono riportate dal testo: Michele, Rak, tr. Lo Cunto de li cunti. Milano: Garzanti, 1986. Nella tesi le citazioni saranno date in lingua originale contrassegnate dal numero della pagina, mentre le relative traduzioni, in italiano saranno riportate

in nota. I titoli delle singole fiabe, quando si ritiene opportuno menzionarli, saranno seguiti da un numero ordinale e da uno cardinale. Il primo indica la giornata, il secondo la collocazione sequenziale nell'ambito della giornata indicata. Esempio: (III, 2) terza giornata, seconda fiaba.

6. Tansillo Luigi. Nato a Venosa nel 1510 da un nobile di Nola e da Laura Cappellano. Rimasto orfano di padre in tenera età, il fanciullo fu affidato alla zia Giulia, che risiedeva a Nola dove ricevette l'educazione tipica dei giovani nobili avviati alla carriera cortigiana e delle armi. Si fece una discreta cultura letteraria, basata soprattutto sulla conoscenza di buoni autori latini e italiani: Orazio, Ovidio, Sannazaro, Ariosto lo interessavano più degli altri. Nel 1566 portò avanti, ma non finì, il poema in ottave: Le lacrime di San Pietro, al quale lavorava saltuariamente fin dal 1536.

7. Vedi pag. 6 i versi citati dalle Avventurose disavventure.

8. La traduzione è mia.

9. Si veda la nota 4, pag. 160 del testo: F. Galiani. Del dialetto napoletano. A cura di Enrico Malato. Roma 1970. Nella suddetta nota si legge che il quadro delle edizioni del Cunto durante il Sei e Settecento, ad esclusione della prima di cui si è già discusso in precedenza, è il seguente: 1637 (per D. Beltrano, rist. delle sole 1a e

2a giornata); 1645 (per Camillo Cavallo, le cinque giornate, pubblicate in cinque volumetti sciolti); 1674 (per Antonio Bulifon a cura di P. Sarnelli, le cinque giornate, in volume unico: è l'ediz. tipograficamente piú corretta, ma inattendibile per gli interventi del curatore); 1679 ("In Roma MDCLXXIX, nella stamperia di Bartolomeo Lupardi stampator camerale", le cinque giornate in volume unico); 1697, 1714, 1717, 1722 (Michele L. Muzio, le cinque giornate, in volume unico); 1728 (per Gennaro Muzio, le cinque giornate, in volume unico); 1749 ("A la Stamparia Muzejana", le cinque giornate in volume unico); 1788 (per Gius. Maria Porcelli, le cinque giornate seguite dalle Muse, in due volumi - che sono i tomi XX e XXI della Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana: è l'edizione piú diffusa, ma da prendere con cautela, come tutte quelle del Porcelli).

ASPETTI E FUNZIONI DELLA CORNICE DEL "CUNTO"

Leggendo il Cunto de li cunti, viene spontaneo fare un raffronto col Decameron. Anche l'altro titolo dato all'opera, cioè quello di Pentamerone, suggerito nella dedica alla prima edizione ed apparso in seguito sul frontespizio dell'edizione del 1674 curata dal Sarnelli, è indice di una certa analogia fra le due opere. Tale rapporto si manifesta in modo evidente nella cornice che, insieme al titolo, "inserisce questo libro dialettale di fiabe popolari nella tradizione nazionale della novella italiana classica che ha preso le mosse dalla più grande opera di Giovanni Boccaccio." (Chlodowski: 194) Il Boccaccio non è stato l'inventore della cornice come finzione letteraria, poiché, come è noto, l'uso della cornice nelle raccolte di novelle e di fiabe ha la sua origine in oriente e soprattutto in India, da dove una di queste raccolte, I sette savi, giunse in Italia verso la fine del Medioevo dando origine a I sette savi di Roma. Il Boccaccio prese spunto da queste raccolte modificandole radicalmente ed adattandole alla propria indole artistica, creando quel capolavoro che tutti conoscono e che si impose per le varie raccolte di novelle che abbondano durante il Rinascimento italiano. Tra queste vanno ricordate i Ragionamenti d'amore di Agnolo Firenzuola, I diporti di Girolamo Parabosco, Le piacevoli notti di Giovan Francesco Straparola da Caravaggio, Le cene di Giovan Francesco Grazzini detto il Lasca.

Nella seconda metà del Cinquecento le raccolte di novelle, pur non perdendo mai di vista il modello boccaccesco, risentono fortemente l'influenza di quella dottrina rigorosa e tetra generata dalla Controriforma, per cui assumono un forte aspetto moraleggiante che le avvicina ai vecchi modelli medioevali. Questo aspetto viene relegato soprattutto nella cornice. Fra queste raccolte vanno menzionate: Gli ecatommiti di Giovanni Battista Giraldi, Le sei giornate di Sebastiano Erizzo, Il fuggiloquio di Tommaso Costo, I trattenimenti di Scipione Bargagli e il Ducento novelle di Celio Malespini.

A cavallo tra il XVI e il XVII sec., si attua il passaggio dalla novellistica del tardo Rinascimento alla novellistica del Barocco. Si entra in un periodo di decadenza della novella classica di imitazione boccaccesca, dovuta in gran parte all'incapacità di risolvere le contraddizioni createsi tra la vecchia concezione rinascimentale del mondo e quella nuova del Barocco. La novella classica continua ad avere una certa popolarità anche nel Seicento, ma è caratterizzata sempre più da una ricerca spasmodica, tipica della letteratura barocca, del nuovo, dell'inaudito, del fantastico e del sorprendente, come avviene in molte raccolte novellistiche del tempo quali: Le cento novelle amorose dei signori accademici Incogniti, Albergo, la nave, L'isola, Il porto di Maiolino Bisaccioni, le Novelle amorose di G. F. Loredano, L'instabilità dell'ingegno di Anton Giulio Brignole Sale.

La novella era stata una creazione tipicamente rinascimentale in cui venivano espressi i valori di una società che aveva una concezione del mondo antropocentrica, razionalistica, individualistica e realistica. Creazione che esaltava i valori dell'uomo, la libertà e la grandezza del suo spirito capace di comprendere le leggi della natura e di imitarne la forza creatrice. Nel Seicento la nuova sensibilità barocca ribalta questa concezione. L'uomo non è più il centro dell'universo ma soltanto una parte di esso. Egli non è più animato da nessuna certezza, anzi per dirla con le parole del Getto: "La sua unica certezza è nella coscienza dell'incertezza di tutte le cose, dell'instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze, della relatività dei rapporti fra le cose." (Pazzaglia: 518) Questa nuova concezione dell'uomo e del mondo non trova la sua espressione nella forma oggettiva della novella rinascimentale. Alcune strutture narrative tipiche di questo genere perdono la propria forza rappresentativa e tendono ad assumere un ruolo autonomo come è appunto il caso della cornice che si distacca sempre più dalle novelle che racchiude fino a trasformarsi, come dice Chlodowski in una "forma aperta" del romanzo Barocco. (Chlodowski:217) Questo distacco, o questa tendenza all'autonomia della cornice, non si verifica nel Pentamerone, in cui la cornice conserva le caratteristiche e le funzioni del modello decameroniano, rispondendo ad una necessità estetica e ad un bisogno di unità. Essa, infatti, non solo lega

meccanicamente le fiabe secondo un preciso ordine architettonico, ma dá anche forma alla loro unità ideologico-estetica.

La critica, da quella più vecchia a quella più recente, non è unanime nell'assegnare questa unità al modello del Decameron oppure a quello più propriamente orientale delle Mille e una notte. L'opinione, abbastanza diffusa, che il Pentamerone segua il modello delle Mille e una notte è basata principalmente sul fatto che nella cornice di queste ultime si ha, come nel Pentamerone, una vicenda che è a sua volta racconto, nel quale vengono inseriti altri racconti. Infatti, nelle Mille e una notte c'è una principessa che con i suoi racconti riesce a mantenere sempre desta la curiosità di un principe e a rinviare così l'ora del proprio supplizio. Per il resto non ci sono rilevanti punti di contatto, per cui l'ipotesi di ergere Le mille e una notte a modello del Pentamerone diventa molto fragile. Inoltre c'è da aggiungere che esse furono conosciute in Francia, da dove si diffusero in tutta Europa, nei primi due decenni del XVIII secolo, cioè quasi un secolo dopo la morte del Basile. Forse il Basile può esserne venuto a conoscenza durante il soggiorno a Candia o in Grecia, ma questa è soltanto un'ipotesi che non trova nessun riscontro reale.

Il Basile ha presente il modello boccaccesco ma non ne fa una imitazione pedissequa come quella tentata dai novellieri che lo avevano preceduto. Egli, a differenza di questi ultimi, ha ben compreso che il modello decameroniano concepito secondo una

visione umanistica del mondo col suo realismo rinascimentale può adattarsi solo in parte alla nuova sensibilità scaturita dalla crisi rinascimentale. Ecco perché la cornice e le novelle del Pentamerone, come scrive il Getto, "sono concepite come se l'autore tenesse presenti da un lato l'immobile perfezione del modello boccacciano e dall'altro la irrequieta visione del mondo della contemporanea civiltà barocca. Si verifica così una specie di variazione di quel modello, la quale avviene secondo la direzione imposta dalla nuova sensibilità, una variazione che è già per se stessa frutto di quel gusto capriccioso, di quel desiderio di rottura dei vecchi schemi che contraddistingue il Barocco." (Getto: 382)

Il Basile conserva, dunque, la struttura architettonica tipica del Decameron con tutti i presupposti estetici che essa comporta, ma la riempie di materia favolistica che si manifesterà più affine alla concezione e all'estetica barocche.

Tale operazione comporta variazioni radicali rispetto al modello del Decameron, alcune delle quali sono intrinseche al soggetto favolistico stesso, come il tono morale che, in un certo qual modo, si riallaccia ai modelli degli antichi, quali Esopo e Fedro, e che culminerà nelle quattro egloghe, di cui si parlerà nel capitolo seguente, sotto forma di satire morali. Altre variazioni, legate al linguaggio e allo stile, sono invece pertinenti allo spirito degli autori e alla diversa sensibilità del periodo in cui vissero.

Il Basile non fu il primo ad avvicinarsi al mondo fiabesco dal quale attingere materiale per il suo libro. Già altri scrittori, prima di lui, avevano rivolto la propria attenzione verso la fiaba; tra questi Ser Giovanni Fiorentino, Giovanni Sercambi, il Cieco di Ferrara, Girolamo Morlini e soprattutto Giovan Francesco Straparola da Caravaggio da molti considerato il precursore del Basile. E vero che il Basile conosceva Le piacevoli notti e se ne servì come spunto per alcune delle sue favole. Infatti, sono evidenti i punti di contatto tra la fiaba di Peruonto (I,3) del Basile e la favola di Pietro Pazzo (III, 1) dello Straparola; tra la fiaba I cinque figli (V, 7) del Pentamerone e la favola dei tre fratelli (VII, 5) delle Piacevoli notti; ma anche tra la fiaba di Gagliuso (II, 4) e la favola di Costantino Fortunato (XI, 1) e tra la fiaba dell'Oca (V, 1) e quella della poavola (V, 2). Non sarebbe, comunque, esatto considerare il Basile come diretto continuatore dello Straparola perché quest'ultimo si serve soltanto degli intrecci tipici delle favole sviluppandoli, però, secondo gli schemi della novella rinascimentale senza esplorare le meravigliose ricchezze espressive che la favola poteva offrirgli. Tanto è vero che Jacob Grimm elogiando il Basile ed il suo Pentamerone si era rifiutato categoricamente di vedere un qualsiasi legame tra i due, poiché per il grande folclorista tedesco lo Straparola era uno scrittore che "si sforzò di raccontare secondo il modo solito e prestabilito e non seppe far risuonare una nuova corda", quella "nuova corda"

costituita appunto dallo spirito popolare della fiaba di magia. (Chlodowski: 217) Lo Straparola, scrittore del tardo Cinquecento non si era ancora liberato dai principi etici ed estetici dell'umanesimo rinascimentale. Sono ancora evidenti in lui i segni di una crisi di valori (per lui insuperabili).

Nel Basile i sintomi di tale crisi sono cancellati da un totale superamento di essa. Nel Pentamerone, con le sue fiabe di magia, l'attenzione si sposta dall'uomo che nelle novelle rinascimentali era l'eroe libero di agire, l'artefice del proprio destino, alle forze misteriose che agiscono su di lui tracciandogli il percorso della propria vita. L'introduzione di un contenuto nuovo, quale la favola di magia, concretizza quei presupposti teorici di rottura, creatisi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, con la novella rinascimentale e col Decameron che ne era il modello iniziale. Nonostante questa diversità di contenuto, l'unità estetico-narrativa del Pentamerone viene raggiunta con mezzi strutturali che rimandano al Decameron. Tali mezzi sono relegati nella cornice delle due opere. E bene a questo punto analizzare la cornice del Pentamerone tenendo presente quella del Decameron.

In una tesi di laurea bernese si legge che: "Cornice nella terminologia letteraria è l'espressione tecnica per indicare una vicenda o una situazione che inquadra ed unisce uno o più racconti, servendo di pretesto per la narrazione. Nel racconto con

cornice è concretizzata così la realtà primitiva del raccontare: la triade di narratore, di uditorio e di narrazione." (Graedel: 8)

Nel Pentamerone la "vicenda" o la "situazione che inquadra ed unisce" i racconti è costituita dalla 'Ntroduzione e dalla Scompetura che insieme formano il cinquantesimo racconto, per cui viene così giustificato il titolo originale di Cunto de li Cuati. Come nel Decameron, anche qui c'è la divisione in giornate, cinque, esattamente la metà. I narratori si uniscono in un giardino con fontana riempiendo gli intervalli delle giornate con divertimenti vari e chiudendole con una canzone, per quanto riguarda il Decameron, e con un'egloga per il Pentamerone. Il giardino del Pentamerone è sempre lo stesso, mentre nel Decameron, pur rimanendo il punto fermo come luogo d'incontro, varia in seguito agli spostamenti della brigata in tre diversi luoghi della campagna fiorentina. L'atmosfera che pervade il giardino del Pentamerone non è più quella idilliaca del Decameron ma è molto più realistica e semplice come risulta dalla descrizione del Basile:

e s'abbiamo palillo palillo a no giardino de no palazzo stisso, dove li rame fronnute erano così 'ntricate, che non le poteva spartire lo Sole co la perteca de li raggi e, sedutese sotto no paveglione commegliato da na pergola d'uva, 'miezo a lo quale scorreva na gran fontana..." (22)

(e si avviarono piano piano in un giardino del palazzo stesso, dove i rami fronzuti erano così intricati che il sole non riusciva a dividerli con la pertica dei raggi e, seduti sotto un padiglione avvolta da una pergola d'uva, dove in mezzo scorreva una gran fontana).

L'abitudine, diffusa in quasi tutte le opere con cornici, dal Boccaccio in poi, di radunare i narratori in un giardino e di fargli svolgere tutte quelle attività atte a renderli gioiosi, è legata come suggerisce Michel Plaisance nel suo saggio: Funzione e tipologia della cornice, all'arte della conservazione della salute che prende le mosse dalle osservazioni e raccomandazioni che nel Trecento il medico fiorentino Tommaso del Garbo faceva nel suo trattato contro la pestilenza.

Ora è da vedere del modo del prendere letizia e piacer in questo tal tempo di pistolenza e nell'animo e nella mente tua [...] prima non pensare della morte overo passione d'alcuno, overo de cosa t'abi a contristare, overo a dolere; ma i pensieri sieno sopra cose dilettevoli e piacevoli. L'usanze sieno con persone liete e gioconde, e fugasi ogni maninconia, e l'usanza sia con non molta gente nella casa ove tu ái a stare e abitare, e in giardini a tempo loro ove sieno erbe odorifere, e come sono vite e salci, quando le viti fioriscono e simili cose [...] E usare

canzone giullerie e altre novelle piacevole senza fatica di corpo, e tutte cose dilettevoli che confortino altrui. (Del Garbo: 40-41)

I suggerimenti del medico fiorentino vengono ripresi e riproposti per lo stesso scopo da Castor Durante che nel suo libro: Tesoro della sanità del 1586, dedicato a Sisto V, scrive:

L'uomo adunque che vuole essere sano pratici per i giardini, guardi le verdure e luoghi ameni, e conversi con amici giocondi e facondi, con suoni e canti, che per queste cose si ristora la virtù, e si come la virtù e la forza si accrescono col cibo, col vino, con buoni odori, con tranquillità e allegrezza, e col lasciar le cose che attristano e col conversar con gli amici, così parimente conferisce ascoltare istorie grate, favole e ragionamenti piacevoli, con suoni e canti, e con dilettevol lettione. (Plaissance: 108)

Sebbene nel Pentamerone non ci sia nessuna peste dalla quale fuggire, tuttavia i suggerimenti sopra riportati sono ben presenti nella sua cornice. Taddeo spiegando alle novellatrici il motivo per il quale sono state convocate a corte, si esprime in questi termini:

Non è chiú cosa goliosa a lo munno, magne femmene meie, quanto lo sentire li fatti d'autro, né senza ragione chillo gran filosofo mese l'utema felicità dell'ommo in sentire cunte piacevole, pocca

ausolianno cose de gusto se spapurano l'affanne, se da sfratto a li penziere fastidiuse e s'allonga la vita, pe lo quale desiderio vide l'artisciane lassare le funnache, li mercante li trafiche, li dotture le cause, li potecare li facenne; [...] sarrite contente, pe sti quattro o cinque iurne che stará a scarrecare la panza, de contare ogni iornata no cunto ped uno, de chille appunto che soleno dire le vecchie pe trattenemiento de peccerille, trovannose sempre a sto luogo stisso dove, dapó avere 'ngorfuto, se darrá, prenzipio a chiacchierare termenannose la iornata co quarche egroga, che se receterá da li medeseme sfrattapanelle nuestre per passare allegramente la vita, e tristo chi more. (22-24)

(Non c'é piú cosa saporosa al mondo, gran signore mie, quanto sentire i fatti degli altri né senza gran ragion veduta quel gran filosofo disse che l'ultima felicità dell'uomo è il sentire racconti piacevoli, perché ascoltando cose amabili gli affanni evaporano, i pensieri fastidiosi vengono sfrattati e la vita si allunga, per questo desiderio vedi gli artigiani lasciare le botteghe, i mercanti i traffici, gli avvocati le cause, i negozianti gli affari; [...] contentatevi, per questi quattro o cinque giorni di cui ha bisogno di scaricare la pancia, di raccontare ogni giorno un racconto per una, di quelli appunto che le vecchie di solito raccontano per passatempo dei

piú piccoli, ritrovandosi sempre in questo posto dove, dopo aver mangiato, si dará inizio alle chiacchiere chiudendo la giornata con qualche egloga, che sará recitata dai nostri stessi servi per passare allegramente la vita, e poveretto chi muore).

E evidente da queste parole che il motivo del raccontare e delle altre attività è in stretto legame con la conservazione della salute. Il tutto deve aiutare a portare a termine la gravidanza della principessa, ma allo stesso tempo contribuire al raggiungimento della felicità ed al mantenimento della buona salute di tutti, poiché facendo ciò "gli affanni evaporano, i pensieri fastidiosi vengono sfrattati e la vita si allunga."

Nel suo monologo, Taddeo non solo mette in luce le relazioni esistenti fra queste piacevoli attività e lo scopo che esse si propongono, ma cerca di giustificare anche il nuovo genere letterario, appunto quello della favola. Egli ci tiene a sottolineare che i racconti dovranno essere "di quelli appunti che le vecchie raccontano per passatempo de piú piccoli." (23) Che poi i Grimm abbiano interpretato alla lettera questa asserzione di Taddeo non deve, ovviamente, indurre il lettore moderno allo stesso errore, poiché il Basile intendeva dire soltanto che le sue favole saranno raccontate tenendo presente la semplicità del modello popolare da cui provengono ed il suo linguaggio vivace e spontaneo. A tale scopo si rende necessario creare il gruppo delle dieci narratrici descritte grottescamente secondo il gusto barocco che contrasta

totalmente con quello gentile e nobile del Decameron. Infatti, il Boccaccio introducendo le sette narratrici dopo averne menzionata l'età, fra i diciotto e i ventotto anni, così ce li descrive:

Savia ciascuna e di sangue nobile e belle di forme
ed ornata di costumi e di leggiadra onestà.¹

Dei tre uomini che completano la brigata dice che "l'uno era chiamato Panfilo e Filostrato il secondo e l'ultimo Dioneo, assai piacevole e costumato ciascuno."

Il Basile nel presentare le sue narratrici usa semplicemente i loro nomi, anzi i diminutivi di essi, seguiti da epiteti spregiativi quali: vozzolosa, nasuta, vavosa, zellosa ecc... che creano un quadro piuttosto comico rafforzato per di più da gesti volgari come è il caso di Paola che prima di accingersi a narrare la propria favola (II, 8) si succhia le labbra e si gratta la testa, mentre movimenti della brigata decameroniana sono gai, leggiadri, in un paesaggio armonico dove tutto contribuisce a creare un'atmosfera ideale, un mondo perfetto, perciò irrealistico. Gli stessi nomi dei personaggi - Neifile, Filostrato, Panfilo, Dioneo - nomi insoliti e fortemente ellenizzati, sono indice di un allontanamento dalla realtà e di un desiderio di aspirazione ad un mondo ideale che il Boccaccio ci offre in modo sublime.

Non c'è nella brigata del Pentamerone un allontanamento dalla realtà per aspirare a un mondo ideale, c'è invece un forte desiderio di cambiamento morale del mondo reale. Si badi bene

che questo cambiamento morale non ha nulla a che fare con la tradizione miracolistico-moraleggiante di tipo medievale, anzi c'è un rifiuto totale di essa da parte del Basile. Sostituendo i raffinati giovani con le sgradevoli donne, il Basile non ha inteso fare una parodia del Decameron, ma ha voluto semplicemente creare un'atmosfera realistica in un'opera fiabesca. Le narratrici basiliane, con i loro difetti fisici e i loro nomi di chiara origine plebea, rimangono esseri simili appunto a quelle vecchie che solevano raccontare fiabe " per passatempo dei più piccoli." Gli stessi diminutivi usati dal Basile sono nomi veri largamente diffusi a Napoli nel XVII secolo, ed ora parecchi sono in disuso: Zeza, Lucrezia; Tolla, Vittoria; Popa, Porzia; Ciulla, Giulia; Ciommetella, Girolama. Tramite queste narratrici popolane il Basile intende, come afferma il Chlodowski, "conservare intatti non solo gli intrecci delle fiabe popolari, ma per quanto ciò è possibile per uno scrittore del barocco italiano, perfino le loro tradizionali forme narrative." (Chlodowski: 235)

Nel fare ciò egli fa uso abbondante di proverbi, detti ed altri elementi tipici della cultura popolare di cui sono piene le sue favole, ma che si manifestano nella loro interezza già nella cornice, creando un saldo ambiente folcloristico che contraddistingue il Pentamerone dal Decameron e dalle stesse Piacevoli notti. Il fatto che il Basile voglia continuare a raccontare le vecchie fiabe senza rompere col modo tradizionale, non deve far pensare che egli fosse

un conservatore nel campo letterario. Egli fu invece un risoluto innovatore. Il solo fatto di avere introdotto in letteratura all'inizio del XVII secolo la fiaba di magia, fa di lui un coraggioso innovatore. Inoltre, fatto ancor più importante è che il Basile fu il primo nella letteratura europea del XVII secolo a contrapporre sistematicamente la cultura popolare, e per di più dialettale, a quella delle classi dominanti.

Focalizzando l'attenzione sulla 'Ntroduzione, che come si è detto, è parte del cinquantesimo racconto, ci si rende facilmente conto che gli intrecci e le suddette forme narrative si sviluppano attraverso una serie di diversi "microracconti" come li definisce il Rak che si ripetono in modo pressoché uniforme negli altri racconti e che insieme formano quella che il Petrini definisce "struttura portante" che conferisce una solida unità a tutta l'opera.²

Una di questa serie di "microracconti" è costituita proprio dai proverbi, ai quali si accennava poc'anzi, che si trovano sparsi un pó ovunque nel Pentamerone, ma impiegati spesso dal Basile all'inizio dei vari racconti, inseriti in una serie di considerazioni morali e ideologiche, e sistematicamente alla fine di ogni favola, principalmente perché con le loro notevoli capacità sintetiche servono da compendio a quanto detto nel racconto stesso. Essi hanno quasi sempre una derivazione orale e popolare, a tale scopo è utile citarne alcuni:

a pazze e peccerille dio l'aiuta. (I, 1)/ Passa crapa
 zoppa, se no trova chi la 'ntoppa. (I, 2)/ se prepone
 l'ommo, dio dispone. (I, 3)/ n'ora di buon puorto/fa
 scordare ciento anne de fortuna. (II, 1)/ bella zita
 'n chiazza se marita. (II, 3)/ dio te guarda da ricco
 'mpoveruto/e da pezzente quanno è risagliuto. (II,
 4)/ non c'é peo dolore/de chi co l'arme proprie
 acciso more. (III, 1)/ dio manna le a chi n'ha
 diente. (III, 8)/ chi sputa 'n cielo le retorna 'n
 facce. (III, 10)/ cane ch'é scottato d'acqua cauda/
 ha paura perzí de l'acqua fredda. (IV, 1)/ n'ora de
 contiento/ fa scordare mille anne de tormento.
 (IV, 3)/ fra dui liticante il tierzo gaude. (V, 8)/ non
 venga scauzo chi semmena spine. (V, 9)

(Dio aiuta i pazzi e i bambini./ la capra zoppa passa,/se non trova
 chi la ferma./ l'uomo propone e dio dispone./ un'ora di buon
 porto/ fa dimenticare cent'anni di tempeste. / una ragazza bella si
 sposa in ogni caso./ dio ti guardi dai ricchi impoveriti/ e dai
 miserabili che sono arricchiti./ non c'é peggior dolore/ di chi con
 l'arme sue ucciso muore./ dio manda i biscotti a chi non ha denti./
 chi sputa in cielo gli ritorna in faccia./ il cane scottato dall'acqua
 calda/ha paura anche dell'acqua fredda./ un'ora di gioia/ fa
 dimenticare mille anni di torture./ tra i due litiganti il terzo gode./
 non vada scalzo chi semina spine).

La stessa 'Ntroduzione inizia con un proverbio che l'autore tiene a definire "de chille stascionato, della maglie antica" (di quelli stagionati, di vecchio conio) per conferire maggiore autorevolezza alla sagesza popolare in esso racchiusa, secondo il quale: "chi cerca chello che non deve trova chello che non vole." (chi cerca quello che non deve trova quello che non vuole).

L'uso dei proverbi nelle opere letterarie è abbastanza comune fin dall'antichità, ma una concentrazione simile a quella del Pentamerone non è riscontrabile in nessun'altra opera, tanto che il Galiani ebbe a dire in proposito che il Basile anche "se avesse consumata tutta la vita ne' chiassi e nelle taverne non ne poteva apprendere di piú." (Galiani: 132)

L'uso di proverbi all'inizio e alla fine di novelle è riscontrabile anche in alcune novelle del Decameron, sebbene la loro provenienza ha ben poco di popolare. A tal proposito vanno ricordati: "Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna", che chiude la settima novella della seconda giornata. "Lo 'nganatore rimane a pié dello 'ngannato", che apre e chiude la nona novella della seconda giornata e l'altro che chiude la prima novella della terza giornata: "Cosí trattava Cristo a chi gli metteva le corna sopra il cappello."

Un'altra serie di microracconti è costituita dai diversi modi di descrivere le varie ore del giorno e della notte e specialmente quelle relative all'alba e al tramonto. Sarebbe lunghissima la lista

che si otterrebbe se si mettessero insieme le suddette descrizioni. E bene riportare qui solo quelle che si trovano inserite nella cornice a cominciare dalla 'Ntroduzione in cui si trovano le seguenti descrizioni:

quanno la Notte fa iettare lo bagno da l'aucielle a
chi avesse visto na morra d'ombre negre sperdute
che se le farrá no buono veveraggio (14)

quanno lo Sole ha puosto sella pe correre le solite
poste, scetato da le cornette de li galli (16)

a lo spuntare della stella Diana, che sceta l'Arba ad
a parare le strate pe dove ha da passare lo Sole (22)

(quando la Notte fa pubblicare dagli uccelli il bando per chi ha visto un branco di ombre nere sperdute ci sará una buona ricompensa / proprio quando il sole ha messo su la sella per correre le solite poste, svegliato dalle trombette dei galli / allo spuntare della stella Diana che sveglia l'Alba perché prepari le strade dove deve passeggiare il Sole).

Descrizioni simili si trovano regolarmente alla fine e/o all'inizio delle varie giornate per accompagnare il passaggio dal giorno alla notte e viceversa. La fine della prima giornata è descritta in questi termini:

era data un'ora de termene a lo Sole, che comme
stodiante fastediuso sfrattasse da li quartieri
dell'aiero, (216)

(ormai il Sole aveva un'ora di tempo per sfrattare, come uno studente fastidioso, dai quartieri dell'aria).

Le ore che danno inizio alla seconda, terza e quarta giornata sono così rappresentate:

Era sciuta l'Arba ad ognere le rote de lo carro de lo Sole e, pe la fatica de lo bottare l'erva co la mazza drinto a la semmoia, s'era fatta rossa comme a no milo diece (278) Non cossí priesto foro liberate, pe la vista de lo Sole, tutte l'ombre che erano carcerate da lo tribunale de la Notte (458)

Poco 'nanze era sciuta l'Arba a cercare lo veveraggio a li fatecature, ca poco poteva stare a spontare lo Sole.

(L'Alba era uscita per ungere le ruote del carro del Sole e, per la fatica del girare l'erba con la mazza del mozzo della ruota, era arrossita come una mela vermigliosa/Erano appena state liberate per la vista del Sole, tutte le ombre che erano state messe in carcere dal tribunale della Notte/Poco prima era uscita l'Alba a chiedere una mancia ai lavoratori, perché mancava poco che spuntasse il Sole).

Alla fine della quarta giornata si ha la descrizione che spiega il passaggio dal giorno alla notte:

E, perché lo Sole era stato chiamato de pressa a
l'autro polo pe soccorrere a li state suoie occupate
dall'ombre (872)

(E poiché il Sole era stato chiamato di fretta all'altro polo per
portare soccorso nei suoi stati occupait dalle ombre).

Anche nella cornice del Decameron si hanno descrizioni di albe,
mentre le ore serali vengono sempre messe in relazione all'ora di
cena con l'aggiunta, a volte, di qualche particolare descrittivo come
a chiusura della settima giornata dove l'approssimarsi della sera
viene così descritto:

Zefiro era levato per lo Sole che al ponente
s'avvicinava

Ancora alla fine della sesta giornata:

Ma essendo già di cantar le cicale ristate
ed alla fine della nona giornata:

... ed il sole già cominciava ad intiepidire

In entrambe le opere queste descrizioni costituiscono la
dimensione temporale attraverso la quale si sviluppa la
narrazione. Il tono espressivo che caratterizza tali descrizioni è
completamente diverso, basta confrontare le descrizioni del
Pentamerone sopra citate, con le seguenti riportate dal Decameron
per rendersi conto di tale diversità:

- Già per tutto avea il sol recato con la sua luce il
nuovo giorno, e gli uccelli, su pe li verdi rami

cantando piacevoli versi, ne davano agli orecchi testimonianza.

- L'aurora già di vermiglia cominciava, appressandosi il sol a divenir rancia.

- Ancor eran vermigli certi nuvoletti nell'occidente, essendo già quegli dell'oriente, nelle loro estremità simili ad oro lucentissimi per li solari raggi che, molto loro avvicinandosi, li fedieno.

In Boccaccio tali descrizioni sono direttamente legate alla rappresentazione della natura senza che esse siano filtrate attraverso l'uso di figure retoriche quali la metafora che invece (e non poteva essere altrimenti, trattandosi di uno scrittore del Seicento) caratterizza la prosa del Basile. Le metafore hanno, contrariamente ai proverbi e ai modi di dire, una derivazione più dotta. L'uso di metafore in cui rientrano personaggi mitologici quali: la Notte, il Sole, l'Alba, la stella Diana, affondano le loro radici in tempi remoti, però, come fa notare il Petri, il Basile dà la sua "impronta caratteristica e personale" fondendo la parte propriamente dotta con quella di estrazione più popolare, per cui nelle sue descrizioni metaforiche i personaggi mitologici diventano persone comuni immerse nella realtà quotidiana. (Petri:61)

Oltre ai "microracconti" finora visti, ce ne sono altri che contribuiscono a completare la struttura dell'opera e che vengono utilizzati per la descrizione di luoghi quali e soprattutto boschi e

fiumi, altri per la descrizione delle stagioni e della morte. Sono, però, utilizzati in maniera discontinua rispetto ai precedenti, distaccandosi spesso dallo schema secondo cui è organizzato ogni singolo racconto. Vi sono, invece, altre segmentazioni narrative che sono parti integranti della cornice e dello schema organizzativo dei racconti. Esse formano la parte introduttiva al racconto vero e proprio. Questa parte introduttiva è formata a sua volta, da due differenti segmentazioni narrative. La prima in cui vengono descritte le reazioni ed i commenti, dopo ogni racconto, delle narratrici che assumono, ovviamente, anche il ruolo di ascoltatrici, e una seconda segmentazione narrativa, quella propriamente ideologica di cui si parlerà tra breve. Il primo elemento narrativo serve soprattutto ad esplicitare la funzione di raccordo fra le singole favole, ma serve anche a caratterizzare i personaggi del gruppo, cogliendoli nella spontaneità popolaresca delle loro reazioni al racconto appena ascoltato. Questa loro spontaneità è suggerita, ad esempio, dalla sfrenatezza (da contrastare con le reazioni molto più misurate descritte nel Decameron) con le quali le narratrici accolgono la fine della favola Lo scarafone, lo sorece e lo grillo (III, 5) in cui il Basile si serve di espressioni popolarescamente vigorose come:

se pisciaro de riso quanno sentettero la burla che le
fece lo sorece (556)

(e si pisciarono addosso per le risate gli ascoltatori quando sentirono dello scherzetto fatto dal topo).

per meglio quantificare la smoderatezza del riso. La spontaneità la si può intendere anche dalla compartecipazione delle narratrici in seguito all'ascolto di una storia triste come quella raccontata nella fiaba Lo viso(III, 3) per la quale esse rimasero "pe no buono piezzo comme 'nce fosse nata la figlia femmena", (522) (e si rimase per molto tempo come se fosse nata una figlia femmina) oppure attraverso reazioni miste come quelle originate dalla favola La penta mano-mozza (III, 2) all'ascolto della quale:

se vedde n'oglia potrita de piacere e de desgusto, de consolazione e d'affanno, de riso e de chianto: se chiagneva pe la disgrazia de Penta, se redeva pe lo fine c'appero li travaglie suoie, s'affannavano de de vederela a tante pericole, se conzolavano che fosse tanto 'nore sarvata; s'appe desgusto de li trademiente che se le fecero e se sentette piacere de la vennetta che ne soccesse. (500)

(si avvertiva un miscuglio di piacere, di consolazione e di ansia, di riso e di pianto: si piangeva per le disgrazie di Splendente, si rideva per la conclusione delle sue vicende, si era presi dall'ansia nel vederla tra tanti pericoli, ci si consolava che si fosse salvata così onorevolmente, si provò dispiacere per i tormenti che le erano stati fatti e si trovò piacere per la vendetta che li aveva seguiti).

La spontaneità di queste reazioni accentua maggiormente l'estrazione popolare delle narratrici e le distanzia sempre più dalla brigata del Decameron le cui reazioni ed atteggiamenti sono sensibilmente più posati e circoscritti in un'atmosfera dominata da una pacata moderazione, come risulta dalla seguente descrizione:

fu in parte risa e tutta commentata dalle donne; la quale diligentemente ascoltata ed al suo fine essendo venuta, sedendo appresso di lui Neifile, le comandó la reina che, una dicendone, l'ordine dello incominciato sollazzo seguisse. La quale, si come colei che non meno era di cortesi costumi che di bellezza ornata, lietamente rispose che volentieri, e cominció in quetsa guisa

La parte ideologica costituisce la seconda unità narrativa di questa parte introduttiva e rappresenta la parte più propriamente riflessiva del racconto. Essa prende spunto dagli avvenimenti della favola precedente ed anticipa quelli che saranno raccontati nella successiva mantenendo così la continuità narrativa. In essa è relegato il contenuto morale che si completa nei proverbi finali. Se questi ultimi traggono il loro contenuto principalmente dalla tradizione popolare, l'apertura ideologica attinge la propria materia da tradizioni diverse che vanno da quella popolare a quelle più dotte di origine classica, religiosa e laica. In essa vengono biasimati i vizi dell'uomo quali: la gelosia, la maldicenza,

la superbia, l'insincerità, l'ingratitude, l'invidia; ma vengono anche elogiati i buoni sentimenti dell'uomo: l'amicizia, l'umiltà, l'amore, l'intraprendenza, la cortesia.

Nella parte ideologica il Basile pone l'enfasi sulle debolezze e le virtù proprie dell'uomo e della società alla quale appartiene. Le considerazioni morali con cui le narratrici introducono i racconti, pur con un linguaggio semplice e quasi genuinamente popolare, affrontano temi a volte complessi come il rapporto tra virtù e fortuna in voga durante il Rinascimento. La fortuna e la virtù sono componenti che rientrano spesso nelle favole di magia e la loro azione sull'uomo è determinante per i fini stessi che questi si è posto. Di constatazioni morali basate su questi due elementi se ne trovano in molte parti introduttive a partire proprio da Lo cunto de l'uerco, cioè dal primo racconto della raccolta, dove si legge:

Chi disse ca la Fortuna è cecata, sa chiú de mastro Lanza, che le passa! pocca fa cuerpe veramente da cecato, auzanno 'mpercuoccolo gente che no le cacciarrisse da no campo de fave e schiaffanno de cuerpo 'n terra persone ca só lo schiore de l'uommene, comme ve farraggio a sentire. (32)

(Chi ha detto che la Fortuna è cieca ne sa piú di mastro Lanza, che se lo infilzi! perché da veramente botte da cieco, portando in alto

gente che non dovrebbe stare su una piantina di fave e sbattendo di colpo a terra uomini che sono fiori, come vi faró sentire).

Nell'introduzione al racconto Li dui fratielle, (IV, 2) la fortuna è vista come una forza negativa dalla quale l'uomo è protetto tramite la Virtú:

Non c'é chiú gran parapietto contro l'assaute della Fortuna quanto la Virtú, la quale è contravenino de le disgrazie, pontelle de le roine, puorto de li travaglie, la quale te caccia da lo fango, te sarva da le tempeste, te guarda le male sciaure, te conforta ne li desguste, te soccorre nella necessitá, te defenne ne la Morte; comme senterrite da lo cunto c'aggio 'm punta a la lengua de ve contare. (676)

(Non c'é parapetto piú resistente agli assalti della Fortuna quanto la Virtú, che è contravveleno delle disgrazie, stampella delle rovine, parte nelle difficoltà e ti fa uscire dal fango, ti salva dalle tempeste, ti protegge dagli accidenti, ti conforta nelle amarezze, ti soccorre nella necessitá, ti difende davanti alla morte; come sentirete da questo racconto che ho da raccontarvi sulla punta della lingua).

Inoltre nell'introduzione alla favola Pinto Smauto (V, 3) il rapporto fra virtù e fortuna è affrontato in chiari termini machiavellici:

Fu sempre chiú defficile all'ommo lo conservare l'acquistato che l'acquistare de nuovo: perché

nell'uno concorre la Fortuna, che spesse vote aiuta le 'niostizie, ma nell'autro 'nce vole sinno. Però se vede pe lo chiú persona che n'ha trascorso saglire dov'é lo bene, ma per carestia de 'nciegno vrociolare abbascio, comme da lo cunto che ve dirraggio, si site comprennuoteche, porrite chiaramente vedere.
(910)

(L'uomo ha sempre conservato le cose ottenute con difficoltà maggiore di quella necessaria per acquistarne altre: perché in un caso interviene la Fortuna, che spesso da una mano all'ingiustizia, ma nell'altro caso ci vuole senno. Per questo si vede spesso gente senza giudizio arrivare fino al bene, ma poi, per mancanza d'ingegno, rotolare abbasso, come potrete vedere nel racconto che vi racconteró, se fate attenzione).

Alla stessa stregua del rapporto tra virtù e fortuna, sul quale si nota una certa insistenza da parte dell'autore che non si esaurisce nelle poche citazioni riportate, vengono trattati i temi dell'ingratitude, dell'invidia e della maldicenza. I giudizi su questi temi contribuiscono a dare una visione chiara della concezione dell'uomo e del mondo del Basile. Essi sono spesso legati all'esperienza personale dell'autore in cui è presente l'elemento biografico che in queste parti iniziali dei racconti viene messo in risalto soprattutto attraverso le descrizioni della corte, ambiente in cui il Basile trascorse un periodo abbastanza lungo

della sua vita. Una descrizione interessantissima della corte si trova nella parte introduttiva al racconto di Corvetto (III, 7):

Sentette na vota dicere che Giunone per trovare la boscia iette 'n Cannia, ma si uno me dicesse dove veramente se porria trovare lo fegnemento e la fraude io non saperria 'mezzarele autro loco che la corte, dove fanno sempre mascare, la mormorazione de Trastullo, la maledecenza de Graziano, lo trademiento da Zanne e la forfanteria da Polleecenella, dove a no stisso tiempo se taglia e se cose, se pogne e se ogne, se rompe e 'ncolla. (570)

(Ho sentito dire una volta che Giunone per trovare la menzogna andó a Candia; ma se qualcuno mi chiedesse dove davvero si potrebbe trovare la finzione e la frode io non saprei indicargli altro luogo che la corte, dove si sta sempre in maschera e c'è il pettegolezzo da Trastullo, la maldicenza da Graziano, il tradimento da Zanni e la furfanteria da Pulcinella, dove nello stesso momento si taglia e si cuce, si punge e si unge, si rompe e si incolla).

Gran parte degli argomenti affrontati in questa parte della cornice vengono ripresi e sviluppati nelle quattro egloghe sottoforma di vere e proprie satire morali e di costume. La morale nel Pentamerone è racchiusa nelle tre segmentazioni narrative finora

analizzate: la parte ideologica, i proverbi finali e le egloghe, piú, ovviamente, il racconto vero e proprio.

Anche nel Decameron, le riflessioni morali sono inserite nell'apertura ideologica la cui funzione è anche quella di collegare tra di loro le varie novelle. Esse, però, non trovano una loro naturale conclusione, tranne per i pochi casi ricordati, nei proverbi finali, per cui la morale non ha un ulteriore sviluppo in altre unità narrative se non nel racconto vero e proprio. Le stesse canzoni con le quali si concludono tutte le giornate del Decameron, se dal punto di vista dell'intera struttura architettonica dell'opera ricordano le egloghe del Pentamerone per la stessa posizione che occupano all'interno delle rispettive cornici, dal punto di vista funzionale e contenutistico non hanno nulla in comune, se non la funzione di puro intrattenimento. Esse, infatti sono delle stupende considerazioni, anche morali se si vuole, limitate, però, al solo tema amoroso, che bene si inseriscono nel mondo idilliaco ed armonioso descritto dal Boccaccio.

Ci sono ancora alcune considerazioni da fare sul rapporto tra la cornice del Pentamerone e quella del Decameron. In entrambe le opere, l'ordine architettonico nel quale è racchiusa la grande quantità che forma i singoli racconti viene di fatto fissato già col numero dei narratori e la divisione in giornate. Nell'ambito di questa struttura ricca di simmetrie e di rispondenze tra i vari elementi che la compongono, si muovono ed agiscono i membri dei

due gruppi di narratori secondo un ritmo regolare che si ripete dall'inizio alla fine rispettando una serie di norme che in parte riflettono lo spirito con cui sono stati creati gli stessi gruppi. Nel Pentamerone il gruppo è il risultato di una selezione accurata da parte del principe Taddeo per soddisfare un desiderio della moglie, ed esso si sottopone alla volontà del suo creatore. Egli decide la sequenza secondo la quale le narratrici devono raccontare le proprie favole, dispone come devono essere organizzate le varie giornate, dá ordine ad un suo inserviente di condurre un gioco che guarda caso viene definito "lo iuoco de li iuoches" (878) (il gioco dei giochi) e che sembrerebbe un diversivo alle altre attività, ma che in realtà diventa una pungente satira su alcuni personaggi appartenenti alle varie categorie sociali quali: mercanti, ladri, sbirri, adulatori, maestri di scuole ed ancora una volta l'ambiente della corte,

Nel Decameron la brigata nasce spontaneamente da un pretesto reale quale la peste di Firenze del 1348. Essa non deve sottostare a leggi dettate da alcuna persona autorevole, ma si impone autonomamente delle regole discusse ed accettate da tutti i membri, il re o la regina di turno costituiscono i garanti per il rispetto delle medesime. Queste norme, come nel Pentamerone, servono ad organizzare le attività da svolgere durante la giornata ed a regolare il modo stesso di procedere nella narrazione. Nella cornice del Decameron tutto si muove e si ripete secondo un ritmo

regolare interrotto di tanto in tanto da alcune variazioni alle regole quali ad esempio la mancanza del tema fisso da affrontare nella prima e nella penultima giornata, la possibilità data a Dioneo di raccontare le sue novelle senza attenersi al tema concordato, lo stesso spostamento della brigata all'inizio della terza giornata ed il soggiorno della medesima nella Valle delle donne. Nel Pentamerone non si hanno variazioni del genere, poiché non c'è nessun spostamento da un luogo all'altro ed il soggetto da trattare è libero, tuttavia il ritmo regolare come quello del Decameron pur senza notevoli variazioni, non diventa mai monotono, ma è tenuto sempre vivace dalla immensa varietà espressiva usata dall'autore.

A conclusione di questa analisi, è evidente nella cornice del Pentamerone la presenza del modello decameroniano. Essa, però, non costituisce mai un tentativo di imitazione o di contraffazione come hanno visto alcuni critici e primo fra tutti il Galiani che mal interpretando lo spirito proprio del libro, così si esprime:

A costui, disgraziatamente per noi, venne il capriccio di contraffare l'incomparabile Decameron di Giovanni Boccaccio, e comporre un Pentamerone da lui intitolato Lo cunto de li cunti nel dialetto napoletano, e così divenire il Boccaccio, o sia il testo di esso. (Galiani: 130)

Essa è piuttosto come afferma Asor Rosa "una ripresa fedele e al tempo stesso liberissima della cornice boccacciana."

(Asor Rosa: 753)

Vale a dire che il Basile ha costantemente presente il modello di cornice decameroniana, ma lo adatta al gusto ed alla sensibilità dell'epoca in cui visse, secondo le sue personalissime qualità artistiche. In un certo qual modo, il Basile ripete l'operazione compiuta dal Boccaccio nei confronti del modello orientale, tenendo presente, però, che l'illustre predecessore creò una sapiente ed ingegnosa struttura completamente nuova rispetto al modello orientale.

Note

1. Le citazioni dal Decameron sono tratte dall'edizione Einaudi 1966.
2. Si veda Rak: 1092 e Petrini: 59

LE EGLOGHE

Le egloghe, parti integranti della cornice del Pentamerone, occupano, come già si è detto, la stessa posizione che hanno le canzoni nella cornice del Decameron, però rivestono un ruolo indubbiamente maggiore rispetto a queste ultime. Esse sono quattro: La coppella, La tenta, La stufa, La vorpara. Sono messe a conclusione delle prime quattro giornate, mentre la quinta ne è priva, e costituiscono dei veri e propri intermezzi in cui la forma e il tono si dicostano da quelli dei racconti veri e propri.

Esse sono recitate da due personaggi di cui uno, quello più scaltro, sviluppa un suo discorso con l'intento di istruire, mentre l'altro funge da spalla e trae la morale da quanto gli viene esposto.

Il tono fiabesco ed ironico dei racconti assume qui un aspetto estremamente realistico, sarcastico, intriso di scetticismo e di pessimismo. Le egloghe sono caratterizzate da un linguaggio meno immaginario di quello delle favole, ma altrettanto ricco nella fraseologia, col quale vengono affrontati i numerosi temi che compongono la materia. Questi temi abbracciano i diversi aspetti del reale e vanno dal privato al sociale e al politico.

Nelle egloghe, più che altrove, viene costruita in modo evidente una ben definita concezione del mondo del Basile. In esse l'autore offre un'immagine reale dell'infelice condizione dell'uomo attraverso un'analisi, a volte un pó cinica, delle varie categorie

sociali. E escluso da questa analisi soltanto il clero che, curiosamente è assente in tutto il Pentamerone, mentre è spesso oggetto di discussione in molte novelle del Decameron. Nelle egloghe è anche più marcata la presenza dell'autore che si inserisce direttamente nella struttura della narrazione con valutazioni legate alla propria esperienza personale che spaziano dal campo militare a quello cortigiano.

Attraverso la satira, che prevale nelle egloghe, l'autore smaschera le apparenze dietro le quali si cela la vera essenza delle cose e dell'uomo. In questo consiste il tema di fondo trattato nelle egloghe. Esso "è costituito" come dice il Petrini "dalla scoperta di un contrasto insanabile tra apparenza e realtà, che si traduce nella impossibilità di operare giustamente in una società fortissimamente inquinata, mistificata e mistificante, alienata e alienante, in tutte le sue componenti, dal servo al nobile, dal mercato al tribunale e alla Corte vera e propria." (Petrini: 44) Da questo quadro così avvilente e negativo, si traggono le amare conclusioni morali, numerosissime in tutte e quattro le egloghe. La visione del mondo che da esse traspare è quella tipica del mondo barocco, una visione instabile, sempre sfuggevole e in continuo mutamento. Nessun elemento si presenta col suo vero volto, ma soltanto nelle loro effimere apparenze. A questo punto è bene passare all'analisi ravvicinata delle egloghe per avere un quadro completo di quanto è stato detto finora.

La coppella è la prima delle egloghe ed è anche la più lunga. Essa è costruita sulla realizzazione metaforica della coppella, strumento che serve a purificare l'oro (il crogiuolo). Il tema dominante: il contrasto tra apparenza e realtà, viene affrontato e discusso nell'intera egloga. Iacovuccio cerca di far capire al sempliciotto Fabiello, suo interlocutore, l'importanza della funzione ed il valore di tale strumento nell'ambito sociale. La coppella conserva sempre la stessa funzione, purificare, sondare, ma nell'uso metaforico che l'autore ne fa, il campo d'azione va aldilà dell'oro o di altri metalli preziosi, esso abbraccia orizzonti ben più ampi; essa serve:

Pe affinare le cose de sto munno
e a canoscere l'aglio da la fico.¹(39-40)

(Per purificare le cose di questo mondo/e dividere l'aglio dal fico). Operazione ardua e difficile, e soprattutto di lunga durata, poiché tale e tanta è la materia da purificare che si rischia di invecchiare:

Haie pigliato gran lino a pettenare!
tu 'nvecchiraie ben priesto,
ben priesto tu farrate li pile ianche! (41-43)

(Ti sei preso un bel lavoro da fare! / ci invecchierai presto, / presto ci farai i capelli bianchi).

Il valore della coppella è inestimabile, come il compito che essa dovrà esplicitare nell'ambito della società: filtrare le impurità del

mondo intero e rivelare la vera natura delle cose, perciò essa è da tutti desiderata:

Vi' ca 'nc'é ommo 'n terra
 che pagarrìa na visola e na mola
 ad avere no 'nciegno comm'a chisto,
 c'a primma prova cacciarria la macchia
 de quanto ha 'n cuorpo ogn'ommo,
 de quanto vale ogn'arte, ogne fortuna!
 perché ccá drinto vide
 s'é cocozza vacante o si 'nc'é sale,
 se la cosa è sofisteca o riale. (44-52)

(Guarda che non c'è un uomo sulla terra / che non pagherebbe una ciliegina e un dente / per avere uno strumento come questo, / che alla prima prova rivela la macchia / che chiunque ha nel corpo, / e quanto vale ogni arte, ogni fortuna! / perché qua dentro vedi / se è zucca vuota o se c'è un pó di sale, / se è roba adulterata o genuina).

La coppella è, dunque, estremamente importante per l'uomo, poiché essa gli permette di non essere ingannato. Tramite la coppella si può discernere la "roba adulterata" da quella "genuina". Ma in un mondo mistificato al massimo, l'operazione è lunghissima perché:

tutto 'nganna la vista,
 tutto ceca la gente,

tutto è schitto apparenzia. (57-59)

(è tutto un inganno della vista, / è tutto un velo sugli occhi della gente, / è tutto soltanto apparenza.)

In un ambiente del genere, il compito di discernimento deve essere svolto con estrema accuratezza. L'uomo deve allargare la propria azione d'indagine aldilà del solo aspetto esteriore, penetrare in profondità. A questo punto l'autore sente la necessità impellente di istruire l'uomo su ciò che deve o non deve fare per non essere ingannato dalle apparenze:

Non ire summo summo,
non ire scorza scorza,
ma spercia e trase drinto,
ca chi non pesca 'n funno
è no bello catamaro a sto munno!
adopra sta coppella, ca fai prova
se lo negozio è vero o fegneticcio,
s'é cepolla sguiglita o s'é pasticcio. (60-67)

(Non andare sopra sopra, / non andare pelle pelle, /ma taglia ed entra dentro, / perché chi non pesca in fondo / è uno sciocco grosso a questo mondo! / usa questa coppella e proverai / se la faccenda è vera oppure finta, / se è fiore di cipolla o se è pasticcio).

Questi primi versi introducono la lunga rassegna satirica con la quale l'autore dá un'immagine dettagliata e reale della società e

dei mali che l'affliggono. In questa rassegna vi rientrano vari tipi sociali, personaggi che direttamente o indirettamente hanno a che fare col potere: Il signore, il conte o cavaliere; il soldato, il superbo, il cortigiano, il servitore, lo smargiasso, l'adulatore, la donna di mondo, il mercante, l'innamorato, il poeta, l'astrologo, l'alchimista. Tutti questi personaggi sono descritti nel loro duplice aspetto: quello apparente col quale si mostrano e quello reale che ne risulta alla prova della coppella.

La rassegna dei vari personaggi inizia, non a caso, con l'alta nobiltà di cui il Basile aveva una conoscenza diretta. La vita del nobile presa nei suoi aspetti esteriori può suscitare solo rabbia ed invidia negli altri. Apparentemente, egli è servito, stimato e rispettato da tutti. Molti aspirerebbero alla sua condizione, ma alla prova della coppella cade la maschera dietro la quale si nascondeva il nobile e balza agli occhi un quadro deprimente per cui ci si rende conto che il desiderio, la rabbia e l'invidia suscitate dalle apparenze, altro non sono che il risultato di una conoscenza superficiale delle cose che inganna l'uomo, per cui :

chillo che stimme duono de fortuna

è pena de lo cielo. (104-105)

(quello che stimi dono di fortuna / è punizione del cielo).

Là dove regnavano la cortesia, la gentilezza, l'affabilità, ora prevalgono i vizi e i mali che affliggono l'uomo, tra cui la menzogna, l'inganno e soprattutto l'ipocrisia; mali che vengono

alimentati dallo stesso signore a cui gli si rivolteranno contro mandandolo in rovina. Egli, infatti:

Da pane a tante cuorve
che lo cacciano l'uocchie,
mantene tante cane
che l'abbaiano 'ntuorno,
dace salario a le nemice suoie,
che lo metteno 'n miezo,
che lo zucano vivo e lo 'nzavagliano. (106-112)

(Dá il pane a tanti corvi / che gli cavano gli occhi, / mantiene tanti cani / che gli abbaiano intorno, / paga un salario ai suoi nemici / che lo circondano, / che lo succhiano vivo e lo imbavagliano).

La sua vita è uno strazio continuo:

Li suone, s'isso magna, lo scervellano,
li suonne, s'isso dorme, l'atterresceno,
l'arbascia lo tormenta. (129-131)

(Le musiche, se mangia, gli fan girare la testa, / i sogni, se dorme, lo spaventano, / l'angoscia lo tormenta).

Dopo tanti tormenti, malgrado le ricchezze, il suo destino sarà simile a quello degli altri:

e, a l'utemo dell'utemo,
ste sfastie e ste grannezze
so' tutte ombre e monnezzes,
e no poco de terra

drinto no fuosso stritto

tanto copre no re quanto no guitto. (156-161)

(e, alla fine della fine, / questi fasti e grandezze / son tutte ombre e immondezze / e un poco di terra, / in una stretta fossa, / ricopre il re come ricopre il guitto).

La morale che se ne può trarre da questo primo quadro è sintetizzata nel detto:

"Non è tutto oro, no, chello che luce!" (169)

("Non è tutto oro, no, quello che luccica!")

Detto semplice, ovvio se si vuole, ma istruttivo per non incorrere nell'inganno.

Subito dopo questa prima descrizione si parla del vero volto della guerra e la condizione miserevole in cui è costretto a vivere il soldato. Segue tutta una serie di ritratti satirici dei personaggi poco sopra elencati; descrizioni che strutturalmente seguono la stessa falsariga di quello appena analizzato per cui non è necessario soffermarsi su tutti, ma accennarli brevemente. La serie continua col ritratto di un borghesuccio che aspira al titolo nobiliare, passa intere giornate a disegnare falsi alberi genealogici e si vanta di discendere da Achille o Alessandro il Macedone, ma saggiato alla coppella risulta che:

ancora have li calle de la zappa! (257)

(ha ancora i calli della vanga!)

Segue uno zerbinotto che si vanta di possedere redditi inesistenti e si atteggia da gran signore, mentre è solo un bugiardo ed un chiacchierone. Si ha poi una interessante descrizione della Corte e della vita del cortigiano in cui è evidente l'elemento autobiografico che richiama all'esperienza diretta dell'autore il quale si sente in dovere di mettere al corrente, chi come lui è intenzionato a seguire la vita di corte, sui pericoli a cui va incontro, poiché all'apparenza può restare ammaliato da essa, ma:

si da lo cenneraccio a st'oro fauzo,
vedarrá laberinte
de fraude e trademiente,
troverrá, frate, abbisse
de 'nganne e fegnemiente,
scoprerá gran paiese
de lingue mozzecutole e marvase. (321-327)

(se versa il solvente su questo oro falso / vedrá labirinti di frodi e tradimenti, / troverá, fratello, abissi / di inganni e finzioni, / scoprirá grandi campi / di lingue mordicchianti e crudeli).

La situazione del cortigiano è sempre precaria, e per quanto egli si adoperi a servire con impegno ed accortezza per concretizzare le proprie speranze, corre il rischio di vederle svanire da un momento all'altro poiché:

ch'ogne poco de viento
contrario ogne fatica ietta a terra. (344-345)

(basta un poco di vento / contrario e ogni lavoro crolla a terra).

La morale che se ne ricava è una delle più amare:

"Chi serve 'n corte, a lo pagliaro more". (357)

("Chi serve in corte muore nel pagliaio").

Si passa poi ai servi, agli adulatori, alle donne, ai mercanti, agli innamorati ed al poeta che:

canta pe gloria e pe miseria chiance. (781)

(canta per gloria e per miseria piange).

Nelle conclusioni che Fabiello trae alla fine del quadro sul poeta, l'autore condanna l'epoca in cui vive e sente il rimpianto per i tempi quelli passati:

Con effetto passaro

chille Sante Martine che portato

era 'n chianta de mano ogne poeta!

c'a chesta negra etate

li Mecenate songo macenate,

e a Napole fra l'autre

-ch'io ne schiatto de doglia-

lo lauro è puosto arreto da la foglia! (782-789)

(In effetti sono passati / quei bei tempi quando ogni poeta era
portato / sul palmo della mano! / perché in questa età nera / i
Mecenate sono macinati / e a Napoli come altrove / - crepo dal
dolore - / l'alloro viene dopo la verdura!)

La rassegna continua con un uomo che pretende di sapere tutto, mentre in realtà si rivela un grande ignorante; e termina con l'alchimia e l'alchimista. La visione del mondo che viene fuori da quest'egloga è alquanto pessimistica poiché l'autore offre, come alternativa alle apparenze, una realtà squallida ed amara.

Nella seconda egloga del Pentamerone, La tenta, l'idea di fondo è la stessa della prima; anche qui vengono descritti ed analizzati i vizi ed i mali dominanti nel mondo, dove tutto è inganno, menzogna ed ipocrisia. C'è, però, una differenza fondamentale fra le due egloghe: la coppella libera l'uomo dalla maschera delle apparenze per mostrarne il vero volto, mentre la tintura maschera l'uomo secondo le esigenze di chi la usa. Cola Ambruoso, rivolto al suo interlocutore, dirà a proposito della tintura che:

Chesta a lo iurno d'oiè s'usa fra tutte,
co chesta l'ommo campa
ed è tenuto 'n cunto,
aggia 'mbruoglie a lo cuorpo,
aggia vizie a lo pietto,
ca co la tenta copre ogni defietto. (22-27)

(Tutti ne fanno uso al giorno d'oggi, / con questa si tira avanti / e si è tenuti da conto, / che tu abbia imbrogli sullo stomaco / o vizi nel cuore, / la tintura copre ogni difetto).

Analizzando l'egloga ci si rende conto che la tintura non copre solo i difetti camuffandoli da virtù, ma anche i pregi facendoli passare come difetti. Si ha una sorta di metamorfosi regolata dalla società che con la maldicenza umilia i virtuosi, con l'adulazione esalta i malvagi. Conseguenza di questa metamorfosi è l'errata considerazione in cui è tenuto il singolo individuo dall'intera società.

Attraverso una serie di quadretti descritti con ricchezza di particolari ed intelligente ironia, l'autore mette in risalto l'abilità con la quale la società riesce a distorcere, grazie alla tintura, la realtà delle cose. La serie viene aperta da un furfante che passa per uomo accorto; seguono il codardo che viene scambiato per uomo dabbene e coraggioso, mentre il coraggioso è visto come un isolente, impertinente; l'avaro diventa un buon uomo di casa, un economo; lo scialacquatore un magnanimo e gentile; il cornuto un galantuomo; il prudente un buono a nulla; la persona socievole viene accusata di sfrontatezza, arroganza; la persona eloquente di essere un chiacchierone, mentre il taciturno passa per un babbeo, un poco di buono. La serie dei quadretti si esaurisce qui, ma non la lista dei personaggi sui quali sono evidenti i segni della tintura per cui:

è chiamato
lo boffone faceto,
che da trattenemiento;

lo spione, che sape lo costrutto
 d'Agebilebo munno;
 lo forfante 'ncegnuso e saracone;
 lo pigro ommo flemmateco,
 lo cannaruto ommo de bona vita,
 l'adulatore bravo cortesciano,
 che canosce l'omore
 de lo patrone e che le vace a bierzo;
 la pottana cortese e de buon tratto;
 lo 'gnorante ch'é semprece e da bene. (330-341)

(è chiamato / il buffone un allegro / che diverte la gente: / lo
 spione uno che conosce la mappa / delle cose del mondo; / il
 furfante ingegnoso e pescione; / il pigro un flemmatico, / l'ingordo
 un uomo che sa vivere, / l'adulatore un bravo cortigiano / che sta
 attento all'umore / del padrone e che sa assecondarlo, / la puttana
 donna cortese e di gran portamento, / l'ignorante un semplice e un
 uomo dabbene).

La mistificazione che si ottiene tramite la tintura è prerogativa
 soltanto di alcune persone che la usano a proprio piacimento e a
 discapito della gente onesta ed umile. In questo giudizio è difficile
 non intravedere una testimonianza dell'indignazione del Basile
 stesso per i soprusi perpetrati sulla povera gente. Marchionno
 replicando a Cola Ambruoso, che gli ha appena spiegato l'enorme

potere che ha la tintura, dirá con una certa ironia che essa (la tintura):

è n'arte de spanto,
 ma n'arte che non resce a poverielle,
 si no a cierte masaute,
 a li quale è conciesso de chiammare_
 vennenno da lontano_, asciutte aciutte,
 agie li grangie suoi, li furte frutte! (68-73)

(sará un'arte incredibile / ma è un'arte che non riesce ai poveri, / se non a certi capintesta / a cui è concesso chiamare / -vengono da lontano- secchi secchi, / agi le loro ruberie e frutti i furti).

Il povero non ha alcuna speranza che la sua condizione cambi, egli è privo di legami col potere, perciò la tintura con lui non funziona, mentre funziona perfettamente con i tipi che nel potere ci sguazzano. Qui la polemica è con la nobiltá napoletana e con i signorotti locali che sfruttavano in modo vergognoso i contadini della provincia riducendoli spesso alla fame, ma essa è anche con quei prepotenti che "vengono da lontano", ossia, gli Spagnoli che durante la dominazione spadroneggiavano indisturbati per le campagne del regno costruendo la propria fortuna sulle spalle della povera gente.

L'inganno, le ingiustizie che animano la società suscitano una sorta di disprezzo e di rifiuto per tutto e per tutti, per cui la condizione ideale diventa la solitudine mista a misantropia :

O felice chi stace a no desierto,
ca non vede né abbotta! (259-260)

(Felice chi resta nel deserto, / che non vede e non s'arrabbia!)

L'autore è scettico poiché non vede alcuna alternativa a questo tipo di soluzione e neppure spera in cambiamenti della società che possano fargli intravedere una soluzione diversa:

Tanto, che pe sto gorfo
trammontana io non veo. (315-316)

(Al punto che in questo golfo / non spero in tramontane).

Questo scetticismo gli deriva anche dalla pessima considerazione che egli ha della società e del secolo in cui vive definendolo:

etá de sommarre (303)

(secolo di somari).

In un mondo mistificato col quale l'autore polemizza aspramente non poteva mancare la frecciata sprezzante, tipica del Basile, contro la corte e i cortigiani con la quale si chiude l'egloga:

La corte è fatta sulo
pe gente viziosa,
che ne tene lo buono sempre arrasso,
e lo leva de pede e botta e sbauza. (356-359)

(La corte è fatta soltanto / per gente viziosa, / che tiene il buono sempre lontano / e se lo leva dai piedi e spinge via e butta fuori).

La stufa è la terza egloga del Pentamerone. Essa è un'analisi fortemente pessimistica sulla noia che domina nel mondo. Tutto

stanca: il matrimonio, i figli, il cibo, il ballo, la musica, il gioco delle carte, dei dadi, del bigliardo ed altri; divertimenti e passatempi vari, le chiacchiere e le riunioni con gli amici e tutto il resto. Il contrasto tra realtà ed apparenza, come si è detto, tema di fondo delle egloghe, è qui adombrato dal tema della noia. Esso è, comunque presente, ed è la fonte dal quale ha origine la noia stessa. L'uomo si stanca delle cose verso le quali è attratto da un forte desiderio che gli deriva dall'immagine distorta trasmessagli dagli altri. Egli resta affascinato dall'idea distorta e superficiale che ha delle cose, quando concretizzando tale idea si rende conto che essa nasconde una realtà dura, insopportabile che lo annoia terribilmente come nel caso del matrimonio:

durano tre iuorne
li gnuognele e carizze,
li vierre e cassesie:
ma non iogne a lo quarto
che subeto se stufa. (66-67)

(durano tre giorni / le moine e le carezze, / i vezzi e i complimenti,
/ ma non arriva il quarto / che subito si stufa).

La noia si impossessa non solo dell'uomo nella sua interezza organica, ma anche dei singoli sensi che si stancano di espletare le proprie funzioni:

Non c'é sienso a la capo
che n'aggia li capricce:

ma subeto se stufa
 l'uocchie de remirare
 cose pentate e belle
 sfuorge, bellezze, quatre,
 spettacole, giardine, statue e fraveche;
 lo naso d'adorare
 garuofane, viole, rose, e giglie,
 ambra, musco, zibetto,
 vruodo conciato e arruste;
 la mano de toccare
 cose molle e cenede,
 la vocca de gustare
 voccune cannarute e muorze ghiutte,
 l'aurecchie de sentire
 nove fresche e gazette. (239-255)

(Non c'è senso nella testa / che non abbia i suoi capricci: / ma subito si stufa / l'occhio di rimirare / cose splendenti e belle, / lussi, bellezze, quadri, / spettacoli, giardini, statue e costruzioni; / il naso di odorare / garofani, viole, rose e gigli, / ambra, musco, zibetto, / brodo aromatizzato e arrosto; / la mano di toccare / cose morbide e tenere; / la bocca di gustare / bocconi da golacce e morsi da ghiottoni; / le orecchie di sentire / novità fresche e gazzette).

In questi versi traspare un pessimismo non indifferente, se si considera che nella poetica barocca è proprio attraverso i sensi che si raggiunge la forma più completa della vita, godendo ognuno di esso il proprio bene: l'occhio il bello; l'olfatto la fragranza dei profumi; l'udito la dolcezza dei suoni; il gusto il piacere dei cibi prelibati; il tatto di palpare cose delicate.

L'uomo si annoia di tutto quello che di bello e di gustoso riesce a percepire attraverso i sensi per cui la vita diventa faticosa e perde di significato:

'Nsomma, si fai lo cunto co le deta,
quanto fai, quanto vide e quanto siente
tutto viene 'nsavuorrio, e spasse e stiente.

(256-258)

(Insomma se fai il conto sulle dita / quanto fai, quanto vedi e quanto senti, / tutto ti viene a nausea, e spassi e stenti).

La noia rappresenta la condizione in cui è costretto a vivere l'uomo, condizione angosciosa e dolorosa dove i piaceri occupano una parte microscopica. Conseguenza di tale situazione è la conclusione alla quale arriva l'autore:

Troppo starria; ncrastato co la terra
l'ommo, ch'é fatto schitto pe lo cielo,
s'avesse a chisto munno
sfazione compruta;
peró te schiaffa 'mocca

l'affanne a sporta e li piacere a sprocca.

(259-264)

(Se ne starebbe troppo attaccato alla terra, / l'uomo, che è fatto solo per il cielo, / se avesse su questo mondo / una soddisfazione completa: / perciò t'arrivano in bocca / affanni a ceste e piaceri a stecchetto).

Conclusione triste poiché aggrava la posizione dell'uomo che, in un mondo falso ed ipocrita, non ha neppure il piacere di una "soddisfazione completa". Sono invece gli affanni, tanti rispetto ai piaceri, che lo assillano infondendogli quel senso di frustrazione per cui tutto gli viene a noia. Fortunatamente, l'autore va oltre questa conclusione concedendo all'uomo qualcosa di terreno per la quale non si stufa mai:

Sulo na cosa è chella
che non te stufa mai,
ma sempre te recreia,
sempre te face stare
contento e consolato:
e chesto è lo sapere e lo docato.
Perzó chillo poeta
grieco deceva a Giove
co caude prieghe da lo core sciute:
"Damme, signore mio, purchie e virtute!"

(265-274)

(Solo una cosa / non ti stufa mai / ma sempre ti ristora, / sempre
ti fa stare / contento e consolato / e questo è il sapere e il danaro.
/ Perciò quel poeta / greco diceva a Giove / con preghiere calde
uscite dal cuore: / "Dammi, signore mio, soldi e virtù!")

Il sapere e il denaro diventano simboli chiave nella vita dell'uomo:

Chi have agresta e sale,

pe l'oro è granne e pe virtù 'mmortale! (277-278)

(chi ha salsa e sale / per l'oro è grande, per la virtù immortale!)

In un secolo come il XVII, legato ai beni materiali, la virtù intesa
come sapere, conoscenza, non può bastare all'uomo per una sua
affermazione sociale, ma deve essere abbinata al denaro inteso
come simbolo del potere.

La vorpara, termine dialettale col quale viene designato
l'uncino per tirare le secchie cadute nei pozzi, è l'ultima delle
egloghe. Metaforicamente simboleggia le ruberie, l'avidità del
guadagno, le estorsioni. La sua funzione tradizionale si è ormai
esaurita:

già pescavano cate, mo li scute! (17)

(prima tiravano su secchi, ora denari).

Per questa sua nuova e proficua funzione, ogni uomo ne possiede
una:

co chesta campa e sguazza,

co chesta sforgia e 'ngrassa,

chesta le mette bona paglia sotto,

pe chesta vene a 'nchiudere li puorce,
 co chesta luce e se fa chino 'n funno,
 co chesta 'nsomma domena lo munno! (23-28)

(con quello vive e sguazza, / con quello vive nel lusso e ingrassa,
 / quello gli mette buona paglia sotto, / con quello diventa ricco, /
 con quello splende e si riempie fino alla stiva, / con quello
 insomma domina il mondo!)

La volpara è il mezzo che procura ricchezze all'uomo
 consentendogli di mascherare le proprie ruberie facendole passare
 per regolari profitti connessi al ruolo e all'attività che svolge
 nell'ambito sociale. E il contrasto tra realtà ed apparenza che qui
 ritorna ad avere un ruolo preminente, poiché:

a chesta etate
 tutte le cose vanno ammascarate. (48-49)

(di questi tempi / tutte le cose vanno mascherate).

La solita polemica contro l'età contemporanea in cui tutto si
 maschera e quindi anche le ruberie, che vengono ingegnosamente
 cammuffate sotto nomi diversi: omaggio, donativo, mancia, regalia,
 unzione, diritto, guadagno, faccenda, industria, regalino, riscatto,
 riconoscimento ed altri ancora. E lo stesso potere mistificante della
 "tintura" visto precedentemente, che Cicco Antuono rievoca
 rivolgendosi a Narduccio, suo interlocutore:

...io t'aggio ditto
 ca lo munno, oie lo iuorno,

dace a lo male titolo di bene. (123-125)

(ti ho già detto / che il mondo oggigiorno / dá al male il nome del bene).

Un mondo anche qui falso ed ipocrita dove i vizi diventano virtù, un mondo in cui tutti rubano, non si può far altro che rubare:

Ogge li cuolle stuorte
so 'mpise da la famme,
chi no arrobba no ha robba,
chi non piglia non ha paglia,
chi non abbusca ave sempre a l'arma abbasca,
e chi non pesca mai, mai non fa Pasca! (142-147)

(Oggigiorno i colli storti / sono impiccati dalla fame, / chi non ruba non ha roba, / chi non piglia non ha paglia, / chi non riceve ha sempre l'anima in pena / e chi non pesca non fa mai Pasqua!)

Visione pessimistica di una società priva di valori in cui l'unica possibilità per tirare avanti è di adeguarsi all'andamento generale delle cose.

La volpara è anche il simbolo della corruzione, dell'ingiustizia sociale, dei soprusi nei confronti di chi magari non ne possiede una.

L'autore, in continua polemica con la società, dá un esempio di questi soprusi, tramite la figura del vassallo che munito di "vorpara", spoglia sistematicamente un massaro dei suoi beni, finché quest'ultimo persa la pazienza, si ribella alle prepotenze del

signore. Questa ribellione, legittima e disperata, segna l'inizio delle sue rovine:

ecco, è pigliato
 e schiaffato de pesole a na fossa,
 puosto cippe a li piede,
 misso fierro a lo cuollo
 e manette a le mano,
 co no spetaffio puosto a lo cancello:
 "Banno e commannamiento: olá, sfrattate!
 chi parla a chisto paga sei docate!" (196-204)

(ecco lo catturano / e lo sbattono di peso in una fossa, / gli mettono ceppi ai piedi, / gli mettono catene al collo / e manette alle mani, / con un epitaaffio attaccato all'inferriata: / "Bando e ordine: olá, allontanatevi! / chi parla a costui paga sei ducati!")
 Non solo le prepotenze, i soprusi e le ingiustizie possono essere camuffate, ma anche chi le commette, per cui il malvagio passa per persona virtuosa che:

mentre assassina è ditto che fa grazia (213)
 (mentre ti ammazza dicono che ti fa grazia).
 In questo mondo dove rubare è la regola fondamentale, il potere deve essere gestito solo da coloro che a tal fine se ne servono. Chi ne fa un uso onesto non può occupare una posizione di rilievo, non serve a nulla:

meglio se ne stia,

ca non è arte soia
 e ca è peccato a darele paziente,
 ch'é no catarchio e ca non fa proviente. (235-238)

(è meglio se ne stia da parte, / perché non è mestiere per lui / e
 che è un peccato dargli questo potere, / che è un buon a nulla e
 che non riesce a guadagnarci).

La posizione dell'autore è di piena sfiducia nei confronti della
 società contemporanea, mentre rimpiange i tempi passati:

Non c'é parmo de nietto,
 ogne bene è passato...

munno corrotto e quanto si cagnato! (295-297)
 (Non c'é piú niente di pulito, / ogni bene è passato: / mondo
 corrotto, quanto sei cambiato!)

La situazione, ormai mutata in peggio rispetto al passato, richiede
 che tutti facciano uso della volpara; ecco perché Cicco Antuono che,
 curiosamente sembra averne già acquistata una all'inizio, esclama:

io mora strangolato co na funa
 si pe tutto oie non me ne compero una! (348-350)

(Possa morire strangolato da una corda / se proprio oggi non me
 ne compro uno).

Finale di forte contenuto morale. Risultato delle ingiustizie sociali
 nei confronti degli umili per i quali nessuna volpara, come nel caso
 della tintura, può funzionare, anzi ne costituisce la causa
 principale delle loro disgrazie.

Da questa analisi balza agli occhi l'interesse del Basile per i problemi sociali che in un certo senso lo contraddistinguono dalla stragrande maggioranza degli scrittori del barocco europeo, sostanzialmente estranei a questo tipo di problematica. Nelle egloghe il mondo è visto e giudicato come afferma il Chlodowski "non solo dal punto di vista del poeta che ha accesso alla corte, ma anche dalle posizioni del contadino." (Chlodowshi: 247) Il contadino nel Pentamerone vi entra come protagonista. La ribellione del contadino nei confronti del rapace signore, poc'anzi descritta, trova la totale comprensione dell'autore. Il Basile poeta e cortigiano che diventa una sorta di ispiratore di una eventuale rivolta antifeudale, è indubbiamente una esagerazione, però è vero che il suo punto di vista nel condannare gli abusi e le ingiustizie collima con quello della povera gente. Le egloghe sono saldamente legate al resto della cornice poiché riprendono e completano il discorso sulla parte riflessiva e morale espressa nelle varie segmentazioni narrative analizzate precedentemente.

Strutturalmente sono costituite da una serie di constatazioni e di riflessioni che immancabilmente rimandano ad una morale. Lo scopo di tali constatazioni è fortemente pedagogico. Il Basile vuole che l'uomo esca dall'inganno in cui vive e comprenda fino in fondo la vera essenza della vita. A tal fine egli toglie la maschera che nasconde il vero volto della realtà e rivela un mondo squallido, oscuro e privo di valori. L'osservazione di tale realtà porta a

conclusioni evidenziate da un forte pessimismo spesso sintetizzato nei vari detti e proverbi con i quali terminano molte delle situazioni che l'autore analizza. Questa visione contrasta sensibilmente con quella gioiosa ed ironica presente nelle fiabe del Pentamerone. In queste ultime si ripetono i temi affrontati nelle egloghe, ma vengono attenuati proprio dal tono ironico e gioioso che caratterizza i racconti. In essi i vizi e i mali finiscono per essere sistematicamente puniti ed il bene trionfa. A tal proposito, basti tener presente il racconto-cornice nel quale l'inganno della schiava viene smascherato e punito, mentre la virtuosa eroina ottiene la giusta ricompensa sposando il principe. Nelle fiabe, contrariamente alle egloghe, l'autore rinuncia a dare una interpretazione razionale del mondo. In esse la ragione non ha alcun potere, ma tutto è in balia di quelle forze misteriose che la tradizione popolare, nella quale le favole affondano la propria origine, ha voluto apportare come sostegno al bene e alla virtù perché trionfino sul male e sui vizi. In virtù di queste forze anche le persone più umili, sprovviste di "volpare" o di "tinture" speciali, possono ottenere qualche affermazione a livello sociale. Infatti nelle fiabe del Pentamerone è gente come Antuono, Peruonto, Moscione, Vardiello che ottiene i successi più notevoli.

L'autore contrappone alla realtà ripugnante e atroce delle egloghe quella ideale fantastica delle favole. C'è in tale contrapposizione un forte desiderio di cambiamento che l'autore è

cosciente di non poter concretizzare in un mondo dove i mali e i vizi sono alimentati dalla stessa ragione dell'uomo.

Note

1. Le citazioni in lingua originale delle egloghe e le rispettive traduzioni in Italiano sono tratte dal testo dall'edizione del Rak 1986. Le citazioni saranno seguite dai numeri dei versi.

CONCLUSIONE

Da quanto è stato esposto in questo lavoro, si può dedurre che la cornice del Pentamerone, al pari di quella del Decameron, è una sapiente e geniale struttura formata da un sistema architettonico i cui singoli elementi contribuiscono a creare l'armonia generale dell'opera. Il Basile, prendendo come modello il Decameron, è riuscito a dare una compatta unità alla sua raccolta di fiabe, creando una vera e propria opera d'arte. Imitare il modello boccaccesco non è stato un atto passivo, ma altamente fecondo e creativo, poiché gli elementi narrativi che tale modello offriva sono stati intelligentemente modificati ed adattati dal Basile al nuovo gusto ed alla nuova sensibilità barocca, secondo uno stile personalissimo che fa di lui uno degli autori più originali. Sebbene l'unità estetico-narrativa del Pentamerone sia raggiunta con mezzi che rimandano al Decameron, tuttavia il contenuto e lo stile sono completamente diversi.

Nel racconto-cornice del Pentamerone viene fissato il modello narrativo che sarà applicato sistematicamente a tutti i racconti della raccolta. Contrariamente a quanto avviene nella cornice del Decameron, in cui c'è una idealizzazione del mondo e della vita, in quella del Pentamerone non c'è nessun tipo di idealizzazione. La preoccupazione dell'autore non consiste nel proporre all'uomo un modello ideale di vita, ma piuttosto di renderlo consapevole della

dolorosa ed amara realtà in cui è costretto a vivere. Tale preoccupazione è espressa un po' ovunque nella cornice, ma raggiunge un livello elevato soprattutto nelle egloghe le quali rivestono un ruolo rilevante nell'ambito della cornice.

Il pensiero dell'autore riflette questa nuova concezione barocca dell'uomo e del mondo. Contrariamente agli scrittori che prima di lui si erano serviti del modello boccaccesco, il Basile sembra essersi completamente liberato dalla vecchia concezione rinascimentale. Le grandi certezze del Rinascimento si sono trasformate in illusioni e costituiscono i presupposti del pessimismo basiliano diffuso nelle egloghe. Da qui scaturisce il loro tono severo, austero che contrasta sensibilmente con quello gaio e allegro delle favole. Il pessimismo delle egloghe è anche il risultato di un forte desiderio di giustizia sociale che l'autore sa benissimo di non poter soddisfare; perciò le conclusioni che se ne traggono sono fortemente amare.

Sebbene vi sia un forte contrasto di tono e di contenuto tra le fiabe e la cornice, tuttavia esse si integrano perfettamente poiché i temi trattati nelle egloghe vengono ripetuti nelle fiabe ed il loro tono rigido viene ampiamente mitigato per mezzo dell'ironia.

La cornice riveste un ruolo importante non solo per i motivi finora espressi, ma anche perché in essa, più che altrove, viene espressa più direttamente la personalità dell'autore che, invece,

viene parzialmente celata nelle favole dalla impersonalità e dall'oggettività che esse solitamente richiedono.

BIBLIOGRAFIA

Asor Rosa, Alberto. 1984. "Non è chiú cosa goliosa a lo munno magne femmene meie, quanto lo sentire fatti d'autro."

Letteratura italiana. Torino: Einaudi.

Basile, Giambattista. 1976. Lo cunto de li cunti: ovvero, Lo trattenemiento de peccerille. Le muse napolitane e le lettere. A cura di Mario Petrinì. Scrittori d'Italia 260. Bari: Laterza.

Bernari, Carlo. 1985. "Basile Cortese Sgruttendio: Che passione!"

Belfagor 40: 429-47.

Boccaccio, Giovanni. 1966. Il Decameron. Torino: Einaudi.

Branca, Vittore. 1960. "Coerenza dell'introduzione al Decameron:

Rispondenze strutturali e stilistiche." Romance Philology 13: 351-60.

Calabrese, Stefano. 1891. "La favola del linguaggio: Il 'come se' del Pentamerone." Lingua e stile 16: 13-4.

Chlowdoski, Ruffo. 1985. "Il mondo della fiaba e il Pentamerone di

Giambattista Basile: Dai sistemi narrativi del Rinascimento classico al

sistema narrativo del barocco nazionale italiano." Cultura meridionale e letteratura italiana: i modelli narrativi dell'età moderna. A cura di Pompeo Giannantonio. Atti dell'XI congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Napoli- Castel dell'Ovo 14-18 aprile 1982, Salerno-Lancusi 16 aprile 1982.

Comoth, Renée. 1973. "De Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile aux Contes de Perrault." Rivista di studi crociani 10: 64-69.

Croce, Benedetto. 1925. "Giambattista Basile e l'elaborazione delle fiabe popolari." La critica 3: 56-99.

---, tr. 1966. Il Pentamerone: ossia, La fiaba delle fiabe. Bari: Laterza.

---. 1962. Saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Bari: Laterza.

---. 1957. Storia dell'età barocca in Italia. Bari: Laterza.

Del Garbo, Tommaso. 1866. Consiglio contro la pistolenza. A cura di Pietro Ferrato. Bologna: Commissione per i testi di lingua. Reprint 1968.

Galiani, Ferdinando. 1970. Del dialetto napoletano. Roma: Bulzoni.

Getto, Giovanni. 1969. "Il barocco e la fiaba di Giambattista Basile."
Barocco in prosa e in poesia. Milano: Rizzoli.

Graedel, Leonie. 1959. La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del "Decameron".
Tesi di laurea. Firenze: Stamperia "il Cenacolo".

Guglielmetti, Marziano. 1988. La cornice e il furto: Studi sulla novella del '500. Bologna: Zanichelli.

Marino, Giambattista. 1967. Opere. A cura di Alberto Asor Rosa.
Milano: Rizzoli.

Pazzaglia, Mario. 1986. Scrittori e critici della letteratura italiana.
Bologna: Zanichelli.

Petrini, Mario. 1989. Il gran Basile. Roma: Bulzoni.

Plaisance, Michel. 1988. "Funzione e tipologia della cornice."
La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre
1988.

Porcelli, Bruno. 1973. La novella del Cinquecento. Bari: Laterza.

---, 1968. "Il senso del molteplice nel Pentamerone." Studi secenteschi 9: 33-57.

Rak, Michele, tr. 1966. Lo Cunto de 'i cunti. Milano: Garzanti.

Speroni, Charles. 1941. Proverbs and Proverbial Phrases in Basile's "Pentameron". University of California Publications in Modern Philology 242. Berkeley: U of California P.

Trenti, Luigi. 1990. "Basile Giovan Battista." Letteratura italiana, gli autori: Dizionario bio-bibliografico e indici. A cura di Asor Rosa. Torino: Einaudi.

Valente, Vincenzo. 1988. "Note critiche al testo del Cunto di Giambattista Basile." Lingua nostra 49: 33-39.

---, 1979. "Per una migliore intelligenza del napoletano di Giambattista Basile." Lingua nostra 40: 43-49.